

جامعة مؤتة



وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي



المجلة الأردنية في

اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

وزارة التعليم العالي

المجلد (١٥) العدد (٤) ٢٠١٩ م

الرقم المتسلسل

٥٥

ISSN 2520-7180

المَنْحَى الحكائيّ في شعر مريد البرغوثي: ديوان "استيقظْ كي تَحْلُم" أُنموذجًا

د. مفلح الحويطات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٦/٢٦م. **تاريخ قبول البحث: ٢٠١٩/١٠/٢٢م.**

ملخص

تتناول هذه الدِّراسة موضوع "المَنْحَى الحكائيّ في شعر مريد البرغوثي"، متّخذةً من مجموعته الشِّعريّة الأخيرة "استيقظْ كي تحلُم" أُنموذجًا تطبيقيًّا. تبدأ الدِّراسة بمقدِّمة تَعْرِض لمسألة التّفاعل القائم بين الأجناس الأدبيّة، وتمكُّن نزعة السَّرد من شعريّة البرغوثي، والمنهج المتّبَع في الدِّراسة. وتأتي الدِّراسة، في جانبها التّطبيقي، في عناوينَ أربعة، تشكِّل، في مجموعها، ملامح توظيف الحكاية في شعر البرغوثي، كما تبدّت في هذه المجموعة. وهذه العناوين هي: الحكاية التّمثيليّة وترميز المعنى؛ بلاغة الوصف وتجلّي المرئيّ؛ اللّقطة المشهديّة ومَنْتَجة الحكي؛ حكاية الأشياء وسرد الكائنات. وتُختتم الدِّراسةُ بخلاصة تتضمّن أبرز ما توصّلت إليه من نتائجَ واستنتاجاتٍ.

الكلمات الدالة: الشِّعر العربيّ الحديث، الحكاية، السَّرد، مريد البرغوثي، استيقظ كي تحلم.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات، الجامعة الأردنية، فرع العقبة.

Narration in the poetry of Mourid Al-Barghouthi:
His Collection of Poetry "Wake Up to Dream" as a Case Study

Dr. Mufleh Al-Hweitat

Abstract

This study investigates narration in the poetry of the Palestinian poet Mourid Al-Barghouthi with special reference to his latest collection of poetry "Wake Up to Dream." The study begins with a theoretical introduction to the interaction amongst literary genres, the poet’s narrative poetry and the methodology used in the study. The study, in its practical aspect, consists of four subheadings, which in turn constitute the features of narrative in Barghouthi's poetry, as illustrated in his volume of poetry. These subheadings are: the performativity of narration and the coding of meaning; rhetorical description and visualization; the scenic screenshot and the production of the narration; the story of objects and narratives about creatures. The study concludes with a summary of its findings and conclusions.

Keywords: Modern Arabic poetry, storytelling, narration, Mourid Al-Barghouthi, wake up to dream.

مقدِّمة:

لعلّه بات من الشّائع القول إنّ إفادة الأجناس الأدبيّة من بعضها البعض، أو التّداخل بين مقوّماتها الفنيّة أمرٌ واقعٌ وقائم؛ فالشِّعر، مثلًا، انفتح على أجناس سرديّة كالقصّة والرِّواية والسِّيرة، وفنون مرئيّة كالسّينما والفنّ التّشكيليّ وغير ذلك. والسَّرد بدوره أفاد من الشّعر، ووظَّف كثيرًا من خصائصه النّوعيّة، وأدخلها في نسيجه وبنيته. والأمر يقال أيضًا عن المسرح والموسيقى والرّسم، ومدى التّلاقح والتّلاقي بينها[١].

ومن المؤكَّد أنّ هذا التّفاعل أو الانفتاح بين هذه الأجناس والفنون يصبُّ في صالح كلٍّ منها؛ فيكسبها حيويةً وطاقاتٍ متجدِّدةً، ويمدُّها بوظائفَ دلاليّةٍ وجماليّة متعدّدة. فضلًا عن أنّ "تهاوي الحواجز الفاصلة بين أنواع الفنون على هذا النّحو يشير إلى تعبير شامل عن القيم العامّة"[٢] التي ينشدها كلّ فنّ. ومن المؤكَّد أيضًا أنّه حين يفيد جنسٌ ما من جنس آخر فإنّه "يُطوِّع" و"يُكيِّف" ما يأخذه من عناصرَ مجتلبةٍ من الفنّ الآخر بما يحفظ حدود كلّ نوع، ويميز استقلاليّته واختلافه عن غيره.

وعند الحديث عن توظيف السَّرد أو الحكاية في الشّعر، موضوع هذه المقاربة، ينبغي التأكيد على أنّ السّرد يُعدُّ مكوِّنًا حاضرًا في الشّعر على العموم، وإذا ما خُصِّص الأمر بالشِّعر العربيّ فإنّه يمكن القول بثقة إنّ جزءًا أساسيًّا من هذا الشّعر ينهض على دعائم سرديّة[٣]. وربّما اتّخذ هذا المكوِّن السَّردي في الشِّعر العربيّ الحديث، تحديدًا، مجالًا أرحب، وتَمَظْهرَ على تنويعاتٍ وتكنيكات تجاوزت ما عرفه الشِّعر القديم في هذا الخصوص، وكلّ ذلك بفضل ما أتاحته له الخبرة، وتراكم التّجارِب الأدبيّة والنقديّة، وتطوُّر الفنون على مدار الزّمان والمكان[٤].

وليس من المبالغة القول إنّ السَّرد أو الحكاية لهما مفعولُهما المؤثِّر في أيِّ خطاب؛ فإثارة القارئ أو المشاهد أو المستمع تكون أشدّ إذا ما قُدِّم المضمون بوساطة حكاية. وقديمًا تمكّنت شهرزاد بالقصّ من حفظ حياتها وحياة بنات جنسها من الموت، واحتواء وحشيّة شهريار ونقمته، بل إنّها روّضت هذه

(١) انظر مثلًا: العلاق، علي جعفر، **الدلالة المرئيّة: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٢، ص١٤٩– ١٥٨؛ ربابعة، موسى، "القصيدة العربية وتداخل الجناس الأدبيّة: دراسة في بعض النماذج"، **مجلة جذور**، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، عدد٣٨، ٢٠١٤، ص١٩٧–٢٢٩.

(٢) مندلاو، أ. أ. **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص٦٥.

(٣) يقطين، سعيد، **السَّرد العربيّ: مفاهيم وتجلّيات**، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٧٢.

(٤) انظر مثلًا: إسماعيل، عزالدين، **الشِّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، دار الثّقافة، بيروت، د. ت، ص٣٠٠–٣٢٢.

الوحشيّة وكيّفتها ووجّهتها إلى الغاية التي تريد، وكلّ ذلك ما كان ليتمّ لها لولا غواية السَّرد التي أتقنتها وأحسنت استغلالها[١].

في تجرِبة مريد البرغوثي الشِّعريّة يبدو السَّرد عنصرًا واضح الحضور[٢]. وهو أمر يلمسُه القارئ، منذ النّظرة الأولى، في شعر البرغوثي كلّه. إلى جانب هذا، فإنّ الشّاعر نفسَه يؤكِّد هذا الملمح في شعريّته فيما أنتج من نصوص وقراءات موازية لتجربته الشِّعريّة التي تُعدُّ المجال الأبرز في التّعريف به والإشارة إليه؛ فـ"الشّاعر [في نظر البرغوثي] "يلتقط" الشِّعر المختبئ تحت سطح السّلوك البشريّ، وتحت سطح اللحظة الماديّة والنّفسيّة والرّوحيّة، ويحوِّله بالنّسيج والبناء إلى نصّ "مفهوم" ومحتشد بإيحاءات "يمكن فهمها"[٣]. وهو يشير إلى كتابته القصيدةَ الطويلة المركَّبة، والقصيدة القائمة على المشهد، وقصيدة اللقطة السّريعة[٤]. ومن الواضح أنّ شعرًا بهذه المواصفات بعيدٌ عن التّجريد، قريبٌ من الحياة بما يكون فيها من تجارِبَ وشخوصٍ وأماكنَ وأحداثٍ وحكايات؛ ذلك أنّ مرجعيّته الدّائمة، كما يؤكِّد، "هي تراب الحياة لا سراب اللّغة"[٥].

ولعلّ من الشّواهد التي تؤكِّد أيضًا وَلَع البرغوثي بالسَّرد، وتمكّنه منه ما قدّمه في النثر من مؤلَّفات لافتة، وأعني هنا كتابيه الشّهيرين: "رأيت رام الله"[٦]، و"ولدتُ هناك، ولدتُ هنا"[٧]. وهما الكتابان اللّذان يُصنّفان في باب السِّيرة الذاتيّة، وفيهما تبرز مقدرة البرغوثي على السّرد، وصَوْغ الحكايات على نحو جاذب ومثير؛ إذ تمكّن فيهما من "تقديم تجربة باهرة، يصل من خلالها السَّرد إلى تخومه

---

(١) عصفور، جابر، "هوامش للكتابة– دفاعًا عن ألف ليلة وليلة"، **موقع جريدة الحياة الإلكتروني:** http://www.alhayat.com/article/1472879

(٢) تجدر الإشارة إلى أنّ ثمة العديد من الدّراسات السّابقة التي عُنيت بموضوع سرديّة الشِّعر، بيد أنّ المجال التطبيقيّ في هذا النوع من الدّراسات ما يزال ممكنًا وواسعًا؛ وذلك بالنظر إلى ما تكشف عنه كلّ تجربة من تنوّع وخصوصيّة وإضافة واختلاف. انظر من هذه الدّراسات على سبيل التمثيل لا الحصر: النصري، فتحي، "تشعير الحكاية في القصيدة السّرديّة: سعدي يوسف نموذجًا"، **حوليّات الجامعة التونسيّة**، جامعة منوبة، تونس، عدد٤٤، ٢٠٠٠، ص١٣٩-١٧٣؛ العلاق، **الدلالة المرئيّة**، ص١٤٩-١٨٣؛ النعمي، حسن، "جدل العلاقة بين الشِّعر والسَّرد"، **مجلة عبقر**، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، عدد٧، ٢٠٠٩، ص١٧٧-١٩٢؛ عبيدالله، محمد، "النثر في الشِّعر: صور من التفاعل في تجربة محمود درويش"، **مجلة الأثر**، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد١٧، جانفي (كانون الثاني)، ٢٠١٣، ص١٠٠-١٠٢.

(٣) البرغوثي، مريد، "حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشِّعر والشّاعر"، **مجلة أدب ونقد**، القاهرة، مجلد٣، عدد٢٧، ١٩٨٦، ص٣٩.

(٤) البرغوثي، مريد، "حريّة الإبداع"، **مجلة فصول**، القاهرة، مجلد١١، عدد٣، ١٩٩٢، ص٢٨٢.

(٥) البرغوثي، **حريّة الإبداع**، ص٢٨٣.

(٦) البرغوثي، مريد، **رأيت رام الله**، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠١١.

(٧) البرغوثي، مريد، **ولدت هناك، ولدت هنا**، ط٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١١.

القصوى، لا بل يتقدَّم أحيانًا على الشِّعر في ما يمتلكه من رشاقة وطواعية وتخفُّف من قيود الوزن وأثقاله"[١].

وتُعْنَى هذه الدِّراسة ببحث هذا الجانب الحكائيّ والسّرديّ في شعر مريد البرغوثي بالاعتماد على مجموعته الأخيرة "استيقظْ كي تَحْلُم"[٢]. وهي المجموعة التي قدَّمها الشّاعر بعد انقطاع دام ثلاثةَ عشرَ عامًا عن المجموعة السّابقة لها. في مجموعته الأخيرة هذه يعثر القارئ على السِّمات العامّة التي ميّزت شعريّة البرغوثي على مدار تجربته الطّويلة، ومنها: وضوح البُعْد المشهديّ الذي يستثمر معطيات الحواسّ ولا سيما حاسّة البصر، وتوظيف الصّور المرئيّة في تقديم الفكرة وإيصالها. والشّغف الدّائم بالتّشخيص حتّى لتبدو نصوصُه أشبه بكتل صلبة ذات حضور عيانيّ ملموس. والشّاعر يؤكّد، في سياق بعيد، مثل هذا النّزوع الفنّيّ في شعره بوعي نقديّ دقيق. يقول: "عليك أن تبتعد عن التّجريد، وأن تكون "محدَّدًا" و"دقيقًا"، وهذا لا يتأتّى لك إلا إذا كان لقولك مرجعيّةٌ حياتيّةٌ ملموسة تتجسّد في الواقع المعاش"[٣]. ولا يغيب عن البال عناية الشّاعر بالبُعْد الحكائيّ في نصوصه كما ذكر؛ إذ تتّخذ كثيرٌ من قصائده شكلَ حكايات قصيرة، أو مشاهدَ سرديّةٍ غنيّة، نقلت قصيدتَه من رتابة الأداء إلى حيويّته وطزاجته وقدرته على الإصابة والتأثير.

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصائد هذه المجموعة تنوّعت بين قصائدَ متحرِّرةٍ من الوزن التفعيليّ، وقصائدَ ملتزمةٍ به، وإذا كانت قصائد النّثر ذات مرونة في تقديم الحكاية وانثيال السَّرد بحكم تحرُّرها من قيد الوزن، فإنّ القصائد الموزونة لم تكن أقلّ من سابقتها طواعية في يد الشّاعر؛ "فالبرغوثي يمتلك ليونة لافتة في استخدام الأوزان، وتطويعها لمقتضيات التنوّع السّرديّ والصّوتيّ، كما أنّ الإيقاع عنده لا يقلِّل من رشاقة السَّرد، ولا يقف حائلًا دون تفتُّحه وانسيابه"[٤].

وتسعى هذه الدِّراسة إلى رصد الملامح والخطوط العامّة للتشكيل الحكائيّ في هذه المجموعة الشِّعريّة، وكَشْف الأنماط والأشكال والصّور والأساليب التي تبدّى عليها. وقد انطلقت الدِّراسة من النّصّ ذاته بما تبوح به مكوّناتُه من دلالات وسمات. وحَرَصَتْ كذلك على تناول هذه النّصوص بما هي نصوص ذات بِنًى متشكِّلةٍ يتعيّن اختبار العناصر السّرديّة في ضوئها، ومن هنا ابتعدت عن تفتيت النّصوص، وتجزئة أوصالها لاستخلاص الأحكام منها، وكان من المنطقي، نتيجة ذلك، ألّا تلجأ

---

(١) بزيع، شوقي، "الشّاعر الفلسطينيّ في مجموعته الجديدة "زهر الرّمان": مريد البرغوثي يكتب الحياة أغنية بين طفولة وموت"، **موقع جريدة الحياة الإلكتروني:** http://www.alhayat.com/article/1119764/

(٢) البرغوثي، مريد، **استيقظ كي تحلم**، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٨.

(٣) البرغوثي، **حريّة الإبداع**، ص٢٧٩.

(٤) بزيع، **الشاعر الفلسطيني في مجموعته الأخيرة...**، http://www.alhayat.com/article/1119764/

الدِّراسة إلى فصل الرّؤية عن التشكيل في مقاربة هذه النّصوص، فكان التّحليل يجري بالنّظر إليهما معًا؛ وذلك بوصفهما عنصرين متلازمين متداخلين في بنية أيّ نصّ.

الحكاية التّمثيليّة وترميز المعنى

لعلّ أوّل ما يلفت النّظر في تشكيل الحكاية في قصيدة مريد البرغوثي، كما تبدّت في هذه المجموعة، توظيف ما يُمكن أن يُسمَّى بـ"الحكاية التّمثيليّة"؛ فالشّاعر يقدِّم حكاية أليجوريّة/ أُمثولة ليست هي المقصودة لذاتها، وإنّما هي تمثيل رمزيّ أو كنائيّ يطلقه الشّاعر، ويريد به لازم معناها كما يقول البلاغيّون. وهذه الحكاية/ الأمثولة تتباين وجوه تشكيلها؛ فقد يفيد الشّاعر من الفكرة العامّة لحكاية تراثيّة شائعة لها مرجعيّتها وحضورها في ذهن القارئ، وفي هذه الحالة لا تحضر الحكاية التُّراثيّة حضورًا كاملًا، إذ يقتصر الشّاعر على استيحاء مغزاها الذي يستثمره في إيصال فكرته أو رؤيته المتغيّاة، معتمدًا- أي الشّاعر- في ذلك على "الخلفيّة المشتركة" التي تجمعه والقارئ عن الأصل التّراثيّ لتلك الحكاية. ومن النّماذج التي تمثِّل هذا الشّكل قصيدة الشّاعر القصيرة "قال المصباح السِّحريّ"(١) التي تقوم على استدعاء حكاية المصباح السِّحريّ الأسطوريّة الواردة في حكايات "ألف ليلة وليلة". يقول:

"قال المصباحُ السِّحريُّ للولدِ المُعْدَم:/ كَذبَتْ كلُّ حكاياتِ الأجدادِ
عليكْ/ الأُمنيةُ الكُبرى ليستْ في القُمْقُم/ لمْ تُعْطَ يَدَيْنِ لتَفْرُكَ مِصْباحًا
سحريًّا وتنام/ استيقظْ كي تَحْلُم"

فالقصيدة تتّكئ، كما هو واضح، على المرجعيّة التّراثيّة لهذه الحكاية الأسطوريّة، وتعتمد على معرفة القارئ المسبَّقة بمضمون تلك الحكاية وأحداثها. والشّاعر يلجأ إلى استيحاء الفكرة على نحو مكثَّف، مستخلصًا المغزى من تلك الحكاية بعد أن يقوم بقلب الدّلالة فيها لتتوافقَ والغاية التي يتقصّدها؛ فالمصباح السِّحريّ في القصيدة يتحدّث بمنطق يخالف منطق المصباح في الحكاية الأسطوريّة الشّهيرة، هذا الأخير الذي يصفُه الشّاعر في قصيدة أخرى بأنّه "أعجز من هشاشتنا"(٢). إنّه هنا ينبذ السّلبيّة والعجز والاستسلام للخرافة والحلول السِّحريّة، ويدعو مقابل ذلك إلى العمل والفاعليّة والتّأثير والحلم. فالقصيدة إذن نقضٌ لأصل القصّة الأسطوريّة، ونقدٌ لما تحمله بعض "حكايات الأجداد" من قيم سالبة ومُحْبِطة كما تقرِّر القصيدة. وتؤدّي مفردة "اليدين" في النّصّ وظيفة

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٣١.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٨.

إشاريّة دالّة: "لم تُعْطَ يدين لتفركَ مِصباحًا سِحريًّا.."؛ إذ "لا شيء يوازي اليد في القيمة النّفعيّة والتّعبير الرّمزيّ على حدّ سواء، إنّها عضو الأعضاء، ومركز لتنفيذ كلّ المقاصد والنّوايا"(١). أمّا الجملة المفتاحيّة: "استيقظ كي تحلم" التي أُقفل بها النّصّ، والتي اختارها الشّاعر لتكون عنوانًا للمجموعة كلّها، فإنّها، بصياغتها الشِّعريّة المنزاحة، ذات أثر في لفت الانتباه إلى الحلم بما هو "قيمة" لا يتحقّق وجود الإنسان وحياته بغيابها.

وقد تتأسّس القصيدة على معطًى حكائيٍّ متخيَّل خالص قد يكون الشّاعر هو الذي ابتكره بالإفادة من طريقة القصص الشّعبيّ المفعم بروح الأسطورة وأجوائها الغرائبيّة. وتبدو الحكاية في هذا الشّكل قائمة بذاتها، مكتفية بأحداثها وشخصيّاتها المُبتدعَة. وفي هذه الحالة يغيب صوت الشّاعر وحضوره، وتأخذ الحكاية قدرًا من الموضوعيّة والحياديّة الواضحتين. ويمكن التّمثيل على هذا الشّكل بقصيدة "القرية سكنتْ في العام الأوّل"(٢).

تتّخذ الحكاية في هذه القصيدة منحًى أُسطوريًّا يتشابه، كما ذُكر، ومُناخات القصص الشَّعبيّ بما يتضمّنه من خوارق وأعاجيب. ويتولّى تقديمَ الحكاية راوٍ كلّيّ العلم يسرد الأحداث وَفْق مسار خطّيّ متتابع. أمّا فضاء الحكاية فهو القرية التي تجد نفسها في محنة كبيرة "حين قرّرت الشّمس أنّ بقاءها يتطلّب/ أن تأكل طفلًا كلَّ صباح".

وتقدِّم القصيدة مشاهدَ يَظْهَر فيها موقفُ أهل القرية من هذا الطّلب المريع، وهو الموقف الذي اتّسم عند أكثرهم بالطّاعة والخضوع المطلقين؛ فـ "الشّيخ ذو الوجه الشّبيه بالجلد المدبوغ/ والارتياح الدّائم/ قالَ أينَ اللّعنة/ فلتأكلْ طفلًا كلَّ صباح". لكنّ هذا الشّيخ يموت "بضربة شمس"! وكأنّ موته بهذه الطّريقة تحديدًا جاء تعبيرًا عن مفارقة القدر، وردًّا على طاعته العمياء.

وتقوم القصيدة على مواقفَ دراميّةٍ صراعيّةٍ اكسبتْها قدرًا من الحيويّة والحركة؛ وذلك على نحو ما يتبدّى في مشهد الطّفل الذي يقدِّمه السَّارد على هذا النّحو:

"في اليومِ التّالي/ في الحيِّ الأكثرِ فقرًا في القرية/ طفلٌ لمّا جاءَ عليه
الدّورُ بكى/ ضربتْه أمُّه/ ضَرَبَه أبوه/ ضَرَبَه الرَّجلُ البدين/ حتّى
الرّجل الهزيل/ ضَرَبَه أيضًا/ والطّفلُ يستغيث:/- لا أريدُ أنْ أموت/-
سنموتُ جميعًا إنْ لم تأكلْك الشّمس/ أكلتْه الشّمس"

---

(١) بنكراد، سعيد، "تعلّم كيف يمشي فأطلق يديه"، **مجلة الدوحة**، قطر، عدد١٠٧، سبتمبر ٢٠١٦، ص٧٢.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٣٧-٤٠.

وقد ساعد الوصف الذي لم يغب عنه حسّ السُّخرية على تجسيد أبعاد المأساة التي تعيشها هذه القرية التي تكالب عليها الفقر والجهل والقمع والخوف، فزادها كلُّ ذلك بؤسًا على بؤس. وتسود القصيدةَ أجواءٌ كرنفاليّة احتفاليّة كما في مشهد "النّساء الفائضات الوزن/ بجلابيبهن البرّاقة/ وأساورهن القليلة الثَّمن" حين "رقصنَ في السّاحات فرحًا/ وأطلقنَ الزّغاريد". وهي أجواء تذكِّر بطقوس القرابين في كثير من الدّيانات والمعتقدات؛ فصورة الأطفال الذين يُقدَّمون قرابين للشّمس في القصيدة، معَ ما يتخلّل ذلك من روح احتفائيّة طقسيّة كما بدا في المشهد السّابق، هي قريبة الشّبه بصورة الأطفال أو الفتيات أو الحيوانات التي تُقدَّم قرابين للآلهة وَفْق طقوس تلك المعتقدات.

ويطرأ التّحوّل في المقطع الأخير من القصيدة حين يبدي عددٌ من أهل من القرية استجابةً مختلفة عمّا سبق:

"في اليومِ التّالي/ صرختْ طفلةٌ في حيٍّ مجاور:/- لا أريدُ أنْ أموت/ اليدُ التي ارتفعتْ لتضربَها/ بُوغتتْ بيدٍ أُخرى تمنعُها/ تكاثرَ المُدافعون عن البنت/ رأوا ارتعاشَ رموشِ المُعتدين/ وارتخاءَ أصابعِهم حولَ عنقِ البنت/ انتزعوها من جلسةِ العقاب/ نظرتْ أعينُهم إلى أعينِهم بصمتٍ كامل/ صمتٍ كأنّهُ/ أصابعُ تُمَرِّرُ رسالةً تحتَ بابٍ مُغْلَق/ ثُمَّ تدافعوا/ إلى كهفٍ كانوا خبّأوا فيه سرَّهم/ ومعًا/ أخذوا يَرْشُقون الشّمسَ بالرِّماح"

والمقطع زاخر بالصُّور البصريّة والحركيّة التي تجسِّد الفعل وردّة الفعل. وفيه رصد لأدقّ المواقف والخلجات النّفسيّة التي تكشف أعماقَ الشّخصيّة وتستبطن دواخلها: "رأوا ارتعاش رموش المعتدين، وارتخاء أصابعهم حول عنق البنت، نظرت أعينهم إلى أعينهم بصمت كامل".

ولعلّه من السَّهل، بعد كلّ هذا، أن يجد القارئ في هذه الحكاية تمثيلًا رمزيًّا لكلّ واقع مستكين، خانع لروح الأسطورة والقوى المتحكِّمة في حياة النّاس ومصيرهم؛ ولذا فإنّ الثّورة وكسر القيود، وَفْق ما ترمي القصيدة إلى تبليغه، تبدو هي الخيار الذي لا يعدمه أيّ شعب مهما بلغ به الخوف وهوان الحال: "ثمّ تدافعوا إلى كهف كانوا خبّأوا فيه سرَّهم، ومعًا، أخذوا يرشقون الشّمس بالرِّماح". وقد جاءت الحكاية مطلقة الدّلالة ليكون مغزاها التّعليميُّ عامًّا غير مقيَّد بزمان أو مكان محدَّدين.

ومن الوسائل التي يعتمدها الشّاعر في تشكيل الحكاية التّمثيليّة الإفادةُ من الواقع ومشاهداته الغنيّة، فتبدو الحكاية، إلى حدٍّ كبير، ذاتَ مرجعيّة واقعيّة معَ جنوح إلى الأجواء الغرائبيّة التي تُعدُّ من

السِّمات الملازِمة لهذا الأسلوب الحكائيّ في شعر مريد البرغوثي. ويتبدّى ذلك أوضح ما يتبدّى في قصيدة الشّاعر "القبطان"[(١)].

تقدِّم القصيدة حكاية قبطان سفينة يرويها، بضمير المتكلِّم، ساردٌ يحكي قصّته هو ومجموعة من المُبْحِرين على ظهر سفينة، فإذا بهم فجأة يجدون أنفسهم وقد غرقوا تمامًا: "وهل يغرق المرء إلّا تمامًا؟" ولا تجدي في إنقاذهم حينذاك قطع الخشب التي يراها السّارد طافية بجواره، وقرب القريبين منه. ويصوِّر السَّارد ما يقوم به قبطان الرِّحلة من ممارسات وحشيّة غريبة؛ وذلك حين يُلقي بمَن معه واحدًا بعد آخر من سور باخرة. والمفارقة أنّ هؤلاء الذين يُرمى بهم، على هذا النّحو الانتقامي، كانوا قد اعتادوا على تقديم كلّ مظاهر الولاء والطّاعة لتلك الباخرة وربّانها: "كم رقصنا بأعيادها!" ومعَ ذلك فإنّ مكافأتهم تكون على هذه الشّاكلة من الجزاء!

أمّا سبب إلقاء البحّار بهم في الماء فيعود إلى رغبته في أن يكون "الوصول له وحده/ أو لمن كان يشبهه/ أو لمن صار يشبهه/ أو لمن سوف يشبهه". ولا تتعدّى أحداث الحكاية هذا القدر من الإخبار؛ إذ سرعان ما يختتم السّارد حكايته بالتّعليق على هذه الواقعة، محدِّدًا المغزى الذي تهدف هذه الحكاية التّمثيليّة إلى إبلاغه، مُوظِّفًا المفارقة والتّضادّ والتّوازي بما يمكن أن يكون لهذه المؤثِّرات الدّلاليّة والإيقاعيّة من دور في تأكيد المعنى وتعضيده: "والسّفينة رُكّابها الآن أعداؤها/ والطّريق اختلف/ تأخّر عن وقته كلُّ شيء/ تبكّر عن وقته كلُّ شيء/ وهذا التّلف/ جديدٌ قديم/ ووجهتُنا لم تَعدْ واحدة".

والحكاية التّمثيليّة في هذه القصيدة تقوم، كما هو بادٍ، على فكرة ناجزة، وحدث قصير غير متنامٍ، وشخصيّات محدودة مكتملة الملامح والسِّمات. وهي بالغة الوضوح أيضًا في دلالتها الرَّمزيّة التي لا تبتعد عن نقد كلّ صور القمع والتَّسلُّط، وتعرية أشكال الخوف والتَّوجُّس من أيّ تباين أو اختلاف.

أمّا النَّمط الأخير في تشكيل الحكاية التّمثيليّة في شعر البرغوثي، كما بدا للباحث في هذه المجموعة، فهو لجوء الشّاعر في بناء أُمثولته الحكائيّة إلى "عالم الأشياء" غير النّاطقة، وبثّ روح الحياة والشّعور فيها. وهو ملمح متمكّن في شعريّة البرغوثي، وستوليه الدِّراسةُ مزيدًا من اهتمام في جزء لاحق، ولكن في سياق توظيف مختلف يقوم على شعريّة الومضة والقصيدة القصيرة. أمّا في هذا الموضع فسيُكتفى بتمثيل هذا النّمط في شكل القصيدة الأطول نسبيًّا من هذا الشّكل الأخير. ولعلّ قصيدة "سلّة الفواكه"[(٢)] مثال دالّ في التّعبير عن هذا الاتّجاه.

---

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٦٣.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٤٩–٥٢.

في هذه القصيدة يقدِّم الشّاعر حكاية/ أُمثولة من عالم الأشجار. والقصيدة تبدأ بصوت السّارد الذي يُظْهِر غايتَه من مخاطبة الآخر بقوله: "تعالَ وانظرْ!". وهي الدّعوة التي تهدف إلى تمثُّل المغزى من حكاية هذه الأشجار بما يمكن أن تنطق به من عِبر ودروس. وينهض الوصف في القصيدة بدور فاعل في تأكيد الدّلالة وتعزيزها؛ فالأشجار "تحبسُها الرّيحُ في قبوِ الشّتاء/ تمزِّقُ ثيابَها وتتركُ عُرْيَها، مستوحشًا/ يرجفُ/ لا الطّيرُ يجرؤ على زيارتها ولا النّحل/ في جبهةِ حربِها الصّامتة". وواضح ما تؤدّيه الصّور البصريّة والحركيّة في هذا الوصف من أثر في تجسيد معاناة الأشجار، وقدرتها، في الوقت ذاته، على الصّبر والتّحمُّل.

وتنتقل القصيدة بعد هذا المشهد الوصفيّ إلى مشهد حواريّ بين غصنين؛ إذ يهمس الذّكيُّ منهما للآخر: "تمهّلْ/ ليس هذا وقتَ الثّمرِ أيّها الأرعن/ يُطيعُ الغصنُ صاحبَه طاعةً كاملة/ كاملةً كالفراغ"، وكأنّ الطبيعة لها نظامُها الدّقيق في توزيع المهامّ وَفْق دورة الزّمن التي تحدِّد لكلِّ عمل أوانه.

وتقف القصيدة مطوَّلًا على تصوير معاناة الأشجار، وتنكُّر النّاسِ لها حين يتركونها وحيدة تواجه قدرها دون مُعين أو نصير:

"الأشجار تبدو قُرًى مقصوفةً هجَرَها سكّانُها/ أخذوا معَهم ألوانَها
وظلالَها/ وتركوا حولَها صُعوباتٍ مدوِّية:/ لا أحد يُشاركُها الأنين/
تحتَ لكماتِ الرّعد/ وجلساتِ التّعذيبِ بكهرباءِ البرق/ وإهمالِ المارّة"

وهذا المشهد الوصفيّ دالّ في دلالته كما المشهد السّابق؛ وذلك حين تتآزر فيه الصّور المؤثِّرة التي تؤكِّد إكراهات الطّبيعة من جهة: "لكمات البرق، جلسات التّعذيب بكهرباء البرق"، ولا مبالاة البشر وسلبيّتهم البالغة من جهة أخرى: "هجرها سكّانها، لا أحد يشاركها الأنين، إهمال المارّة".

ثم يَظْهَر السّاردُ مكرِّرًا لازمته في الدّعوة والنّظر، مصرِّحًا بالمغزى التّعليميّ الذي يريده من قصّ حكاية هذه الأشجار على مُخاطَبِه: "علِّمْ قلبَك كيفَ يثقُ بصمتِها/ الأشجارُ التي بدتْ لك مثلنا ميّتة/ كانتْ تحاولُ طوالَ الوقت/ كانتْ تحاربُ طوالَ الوقت".

وبعد هذا القدر من التّفصيل في استقصاء التّحديات والمصاعب التي تواجه الأشجار، والحرص على إبراز قوّتها وصبرها وتحمُّلها، تأخذ الحكاية وجهًا فاعلًا حيًّا يتبدّى في قول الشّاعر:

"وفي يومٍ معلوم/ ولأنّهُ لا شيءَ يخجلُ من أوانِه/ يهمسُ غُصنٌ
ذكيّ:/ الآنَ/ الآنَ أيَّتها الأغصانُ التي صبرتْ/ الآنَ أيّتها الأغصانُ
التي تحمَّلتْ/ الآن أيُّها الرِّفاق"

وتُغلَق الحكايةُ على صور مشهديّة ناطقة بالحيويّة، مُجسِّدة للنّموذج الإيجابيّ الفاعل في الحياة:

"مملكةُ الأوراقِ/ تفتحُ أبوابَها للطّيرِ والنّحل/ ونحنُ البشر/ نُهيِّئُ
السِّلال/ وفي يومٍ معلوم/ يفتحُ أحدُهم السّتار:/ سلَّة الفواكه/ التي
تتوسّطُ المشهدَ المنزليّ/ تتوهّجُ/ كالنّصر"

وهكذا يتّضح أنّ الشّاعر يتّخذ من حكاية الأشجار هذه أُمثولةً رمزيّة تتجاوز المعنى المباشر للحكاية لتؤدّيَ غاياتٍ تعليميّةً لا تخفى على القارئ المدقّق. وإذا كانت إيجابيّة الأشجار وفاعليّتها المنتجة، وما يحمله كلّ ذلك من دلالات هي العبرة المستخلَصة من هذه الحكاية، فإنّ سلبيّة بعض البشر، وربّما انتهازيّتهم، التي بدت في إهمالهم لهذه الأشجار وقت محنتها، ثمّ تحفّزهم وحِرْصهم على تهيئة السّلال وقت الثّمر هي عبرة أخرى يمكن استخلاصُها. على أنّ مغزى الحكاية قد يتجاوز كلّ هذا؛ فالمتأمِّل في هذه القصيدة يجد أنّ فكرة "المقاومة" لا تغيب عنها؛ فالأشجار التي بدتْ ميتة، كما يذكر الشّاعر، كانت، في حقيقة أمرها، "تحاول وتحارب طوال الوقت"، وكأنّها تجسيدٌ لصورة المقاوِم الذي لا يستسلم أو يستكين حتى يتحقّق له النّصر. وهو أمر يؤكِّده الشّاعر نفسُه في كتابه النثريّ "ولدتُ هناك، ولدتُ هنا" الذي يورد فيه نصّ القصيدة كاملة، ولكن معَ تغييرات ملموسة يلحظُها القارئ على شكل القصيدة المُثْبَتة، من ثَمَّ، في المجموعة مدار هذه الدّراسة، ما يعني حرص الشّاعر على النّظر الدّائم في نصّه، والعمل الدّائب على تجويده وتمحيكه. يقول البرغوثي في تقديمه لهذه القصيدة: "تفتنني الأشجار لا لجمالها فقط، بل أيضًا لأنّي أرى فيها رمزًا للمقاومة دون تبجُّح. ويفتنني أنّ الشّجر الأعزل يعرف أنّ كلّ دائم مؤقّت"[(١)]. ولعلّ هذا القول يطرح، فضلًا عن ذلك، موقفًا من قصيدة المقاومة التي يمكن أن تتحقّق في أيّ موضوع، وأيّ شكل، "دون اجترار قاموس الكلمات الثّوريّة المكرورة"، على حدّ تعبير الشّاعر نفسه[(٢)]، ودون حصرها في فَهْم معيَّن، ونمط ثابت لا تتجاوزه.

بلاغة الوصف وتجلِّي المرئيّ

يُعدُّ الوصف عنصرًا ملازمًا للسَّرد؛ إذ يندر وجود حكاية خالية منه على وجه الإطلاق. وإذا كان الوصف يشكِّل استراحة أو وقفة في مضمار السَّرْد، كما يقرِّر نقّاد السَّرديّات[(٣)]، فإنّ له، وَفْق "جيرار

---

(١) البرغوثي، **ولدت هناك ولدت هنا**، ص٢١٩.

(٢) البرغوثي، **حتى يقف الكلام على قدميه**، ص٤١.

(٣) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الروائيّ: الفضـــاء، الزمـــن، الشّخصيّة**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، بيروت، ١٩٩٠، ص١٧٥.

جينيت" أبرز هؤلاء النقّاد، وظيفتين حيويّتين على أقلّ تقدير[١]. أوّلهما وظيفة ذات طابع تزيينيّ، تضطلع بأدوار جماليّة خالصة كالأدوار التي يؤدّيها النّحت في الصّروح الكلاسيكيّة مثلًا. وثانيتهما وظيفة ذات طبيعة تفسيريّة ورمزيّة في الوقت ذاته؛ فالصّور الجسديّة وأوصاف اللّباس والأثاث وغير ذلك من موصوفات يمكن أن يكون لها دلالاتٌ ورموزٌ معيّنةٌ في البنية النّصيّة.

والنّاظر في شعريّة مريد البرغوثي يجد ما للوصف فيها من حضور. وهو وصفٌ ينسرب في إطار بنية حكائيّة هي من مقوّمات قصيدته البارزة كما أُشير إلى ذلك من قبل. والشّاعر يحدِّد بوضوح ملامحَ من شعريّته التي تتوسّل دائمًا بالمرئيّ والملموس والمجسَّد، وكلّها عناصرُ، كما هو بادٍ، ينهض عليها الوصف، وتُعدُّ من مستلزماته الأساسيّة. لقد ظلّ الشّاعر يُؤْثر طريقة تعبير تقوم على "المجسَّد بدلًا من التّجريد اللاهي بالكلمات التي لا تدلُّ على شيء تراه العين، ولا تحيل على معنًى تدركُه الأفهام"[٢]. وهو يؤكِّد هذا المنحى بوضوح أيضًا في قوله: "إنني كشاعر لم أكن مقنعًا أمام نفسي إلا عندما اكتشفت بهتان المجرَّد والمطلق، واكتشفت دقّة المجسَّد، وصدق الحواسّ الخمس، ونعمة حاسّة العين تحديدًا. وعندما اكتشفت عدالة وعبقريّة لغة الكاميرا التي تقدِّم مشهدها بهمس مذهل، مهما كان المشهد صاخبًا في الواقع أو في التّاريخ"[٣].

وقد يغلب الوصف على بنية قصيدة مريد البرغوثي، حتى لتبدو هذه القصيدة أقرب إلى لوحة معبِّرة، أو عدسة ناطقة تغيب فيها حركة السَّرد غيابًا يكاد يكون تامًّا. ومن النّماذج الدالّة على ذلك قصيدتُه "مدّتْ يدها"[٤] التي تصف مشهدًا لطفلة لاجئة عمرها بين ثلاث إلى أربع سنوات. والقصيدة تبدأ على هذا النّحو:

"مُغْبَرَّةً، حافيةً، جالسةً على التّراب/ بينَ صفوفِ الخيامِ التي بدا عليها
الاهتراء/ أمامَها صَحْنٌ وزَّعَتْهُ بَعْدَ طولِ انتظار/ إحدى لجانِ
الإغاثة/ على أنفِها لحسةٌ من الحِساءْ/ وفي يدها بعضُ رغيف"

---

(١) جينيت، جيرار، "حدود السَّرد"، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، في: **طرائق تحليل السَّرد الأدبيّ**، ط١، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص٧٧.

(٢) البرغوثي، **حتى يقف الكلام على قدميه**، ص٣٨.

(٣) البرغوثي، **رأيت رام الله**، ص٧٥.

(٤) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٤١-٤٢.

فالقصيدة تبدأ بالوصف الذي يترك لعدسة السَّرْد أن تؤثِّث المشهد، وتقدِّمَه بعناصره المثيرة. وهو مشهدٌ يبدو ناطقًا بأبعاد المأساة التي يصل بها الشّاعر إلى أقصى مدّيّاتها: صورة الطّفلة التي كان لتعدُّد الحال: "مغبرَّةً، حافيةً، جالسةً على التّراب" دورٌ في تقديمها على نحو مؤثِّر ومفصَّل. صورة الخيام البالية التي بدا عليها الاهتراء. ساعات الانتظار الطّويلة في سبيل الحصول على "صحن" توزِّعه لجان الإغاثة. دقّة الوصف التي تلتقط أصغر التّفصيلات: على أنفها لحسة من الحساء، في يدها "بعض" رغيف!

ثمّ لا تلبث حركة السَّرد أن تأخذ بعض حضورها؛ وذلك حين يقترب مصوِّر أجنبيّ من هذه الطّفلة لالتقاط صورة توثّق المشهد:

"اقتربَ منها مصوِّرٌ أجنبيّ/ ليلتقطَ صورةً تُلخِّصُ بؤسَ المخيَّم/ وتُعْجِبُ رئيسَ التّحريرِ ما وراء البحرِ/ الطّفلةُ ذاتُ السّنواتِ الثلاث أو الأربع/ التي ماتَ أهلُها في ذلكَ البحر/ مَدَّتْ ذراعَها اليمنى على آخرِها/ نحو الصّحفيّ الطّويلِ القامة/ كأنّها تشيرُ إلى نجمةٍ/ لتُطعِمَهُ قطعةَ خُبزْ/ ظانَّةً أنّه، مثلها، لمْ يأكُلْ منذ ثلاثةِ أيامْ"

في هذا المقطع تأخذ القصيدة بُعْدًا حركيًّا، ولكنّه يظلّ ملازمًا لصور من الوصف الدّالّة. وتنهض فاعليّة هذا المقطع، في الأساس، على توظيف تقنية المفارقة التي تأتي على صُوَر ثلاث؛ الأولى: المفارقة النّاتجة عن غاية المصوِّر الأجنبيّ المتمثِّلة في الجمع بين بؤس المخيَّم، وإثارة إعجاب رئيس التّحرير في وقت واحد. والثانية: ما يتبيّنه القارئ من أنّ أهل هذه الطّفلة قد ماتوا جميعًا في هذا البحر الذي يقبع خلفه رئيس التّحرير الذي ستُرسل إليه الصّورة. وتبلغ المفارقة حدّتها، ثالثًا، حين تقوم هذه الطّفلة بمدّ ذراعها، على آخرها، لتطعم ذلك الصّحفي قطعة الخبز التي بيدها؛ ظانةً أنّه لم يأكل مثلها منذ ثلاثة أيام!

وهكذا يتبيّن القارئ أنّ الوصف أدّى في هذه القصيدة دورًا أساسيًّا، وساعد في تقديم فكرتها على نحو مشخَّص ملموس. وقد تمكّن الشّاعر من استثماره وتوظيفه في التّعبير عن مرارة الواقع وبؤسه، بعيدًا عن التّجريد والمباشرة. ومن الواضح أنّ غياب الذّات الشّاعرة أيضًا جعل القصيدة تقدِّم رؤيتها على هذا الشّكل المحايد، أو الذي يتعمّد الشّاعر أن يجعلَه يبدو محايدًا. ولعلّه في انتهاج هذا الأسلوب كان أكثر توفيقًا في استثارة عاطفة القارئ والتّأثير فيه.

في قصيدة "سوء تفاهم"(١) تتّخذ الحكاية منحًى مشهديًّا ساخرًا يمسرح فيه الشّاعر الحدث، ويضفي على النّصّ بُعْدًا حركيًّا دراميًّا ولَّده توظيف السَّرد والوصف والحوار. وتقوم بنية القصيدة على صور من التّداعيات الدّاخليّة التي تبدأ بالانثيال على مخيّلة الشّاعر على نحو متتالٍ بتأثير من عبارة قالها عريف الحفل حين قدّم الشّاعرَ في إحدى الأمسيات الشِّعريّة: "سيشدو لنا بلبلٌ من بلادي هذا المساء".

والقصيدة تشتغل على هذه العبارة النّمطيّة التي كثيرًا ما تُقال، أو يُقال ما هو قريب منها، في مثل هذه المناسبات دون أن تثير انتباه أحد، وتوظِّفها في صنع مفارقات ساخرة أقربها حضورًا تلك المفارقة القائمة بين التّصوُّر المتداوَل عن الشّاعر بوصفه كائنًا أثيريًّا مثاليًّا منفصلًا عن الواقع المعيش وقضاياه اليوميّة، وبين حياة الشّاعر الحقيقيّة بما هو مخلوق منقوع بهذا الواقع، يعيشه بكلّ مسرّاته وأتراحه، ومبهجاته ومنغّصاته. وهي الفكرة التي يؤكّدها الشّاعر بقوله:

"وأنا لمْ أطِرْ في الفضاءِ إلى قاعةِ الأُمسية/ بلْ أتيتُ لكمْ ماشيًا/ فوقَ أسفلتِ هذا الطّريقْ/ وعلى الرفِّ في منزلي عُلَبٌ للدّواءْ/ ورفُّ المَسرَّةِ أيضًا عليه من الحين للحين/ بعضُ النّداءْ"

وتقود هذه المفارقة بدورها إلى التّأكيد على وظيفة الشِّعر التي تتعدّى الموقف الاحتفاليّ المفرغ من أيِّ قيمة أو تأثير؛ فوظيفة الشِّعر ينبغي أن تكون أخطر من ذلك وأبعد. إنّها الوظيفة التي تعبِّر عن معانٍ قصيّة تلامس جوهر الإنسان وكينونته، وتلتفت، في الوقت ذاته، إلى همومه وقضاياه على بساطتها وعمقها معًا:

"وَهبْني نطقْتُ/ فماذا ستنفعُني شفتايَ بيومٍ كهذا/ وكنتُ أظنّهما تَلْزَمانِ إذا ما العِشْقُ يومًا/ تَطلَّبَ بعضَ الكلامْ/ وكنتُ أظنّهما لِبناءِ المعاني/ وصَيْدِ المُخَبّأ في الظّاهريِّ/ أو الاعتراض على طاغيةْ/ وكنتُ أظنّهما تصلحانِ/ لنُطقي بـ "لا" أو "نَعَمْ"

وقد ساعد على حيويّة النّصّ وضوحُ النَّزعة السَّرديّة فيه على نحو ما أُشير قبلًا. وهي النّزعة التي جسّدت صورة الشّاعر وعريف الحفل والحضور، وما ينطوي عليه الموقف من مفارقات ودلالات. ورسّخ هذه الحيويّةَ أيضًا الحسُّ السّاخر الذي سكن القصيدة من مبتدأها حتّى منتهاها، وتجسَّدَ في كثير من الاشتقاقات الطّريفة، والصّور التّهكميّة، والمواقف التي ترد بأسلوب الجدّ المراد به الهزل، ومن ذلك مثلًا: "وفورًا "تبلبلتُ" واختلط الأمرُ فعلًا عليّ/ وكنتُ نسيتُ جناحيَّ في البيت/ بل جئتُ، يا

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٨٥–٨٧.

للفضيحة، مرتديًا بدلةَ الصّوف". وقوله: "وكيف أزقزقُ شِعْري/ ومنقاريَ الآنَ ليس معي/ فأنا ليَ أنفٌ يثبّتُ نظّارتي/ ثمّ فتّشتُ/ لا ذيلَ لي كي يساعدَني في الدّلالات/ لاحظتُ حَجْمَ حِذائي وغِلْظةَ صوتي".

وقد يبدو الوصف أقرب إلى طريقة البورتريه (Portrait) في التّصوير أو الرّسم؛ وذلك حين يذهب الشّاعر إلى تقديم الشّخصيّة من غير جانب، معَ ميل إلى السُّخرية وتضخيم الملامح والسِّمات. ولعلّ قصيدة "طاعة الماء"[١] نموذج دالّ في تمثيل هذا المنحى.

والقصيدة تأتي في وصف شخصيّةِ "طاغيةٍ"، حرص الشّاعر على تقديمها وَفْق أبعاد متعدِّدة، من حيث تصوير ملامحها الجسديّة التي يمعن الشّاعر في رسمها على نحو من المسخ والتشويه:

"وهذه ليستْ كما حسبتَها أظلافَه/ بل إنّها أظافرٌ عاديةٌ/ كأنّها أظافري/
كأنّها أظافرُك/ نَعَمْ/ وليستْ هذه حوافرَه/ بل إنّها حِذاؤه، مَقاسُه ثمانية/ أو
تِسعةٌ كما أظنّ"

ومن الواضح أنّ الشّاعر بتقديمه هذه الشّخصيّة على هذا الشّكل السّاخر يسعى إلى نزع القيمة أو الهيبة عنها. ويهدف، في الوقت ذاته، إلى إبراز مكامن ضعفها التي تتخفّى دائمًا بوجوه من القوّة المفتعلة والسّطوة الزائفة:

"وليسَ هذا قرنَه، بل أنفُهُ المرفوعُ واثقًا/ حتى وإنْ أصابه الزّكامْ/ نَعَمْ. وإنّه
يُصيبُه الزّكام/ نَعَمْ. وقد يُصيبُه، كما يُصيبُكَ، النّزيف"

وتصل السّخرية إلى غايتها في هذه الصّور الجانبيّة لشخصيّة ذلك الطاغية، حين يكشف الشّاعر عن الطريقة التي يعتلي بها كرسيّه. وهي سخرية ربّما تستهدف، في الأساس، المتكلِّمَ والمخاطَبين أكثر من استهدافها الشّخصيّة الموصوفة ذاتها:

"هو لا يأتي مِنْ أكتافِ الغيماتِ إلى كُرسيِّه/ بلْ مِنْ أكتافِكَ أنتَ وأكتافي/
ويُدلِّي رجليهِ على سَرْجِ الوقت/ وأؤكِّدُ أنّ له رِجلينِ فقطْ لا سِتّ"

وتقف القصيدة، بأسلوب سرديّ تهكُّميّ، على بعضٍ من ممارسات هذا الطّاغية بما يشوبها من تناقضات ومفارقات:

"ويُحبُّ القانونَ فلا يَقْتلُ نفسًا أو يَهدِمُ بيتًا/ أو يَذبحُ بضعةَ آلافٍ إلا
بالقانون/ وفي عهدِه/ تبدو الآمالُ إهاناتٍ لذكاءِ النّاس/ فتومضُ كي
تَخْبو/ وتعودُ تضيءُ بلا سببٍ معروف"

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٥٣–٥٦.

وإمعانًا في تعرية هذه الشّخصيّة يقوم الشّاعر بكشف تناقضاتها التي تتبدّى فيما تنطوي عليه من ضعف تحاول إخفاءه بتظاهر كاذب. ويوظِّف الشّاعر عنصر "الماء" بما يحمله هنا من رمزيّة دالّة:

"يترجمُ ارتعاشَه صلابةً مهما جرى/ لأنّهُ يريدُ منّا أنْ نكونَ ماءْ/ آراؤنا
رأي الإناءْ/ يريدُ أن يرى ركودَنا المقيمَ دائمًا/ في قاعِ كُوب"

وتبدو خاتمة القصيدة لافتة بما تثيرُه من حركة مفاجئة للقارئ. وهي حركة لم يمهّد لها الشّاعر من قبل، فكان بذلك تأثيرُها بالغًا. وإذا كان الماء قد حمل دلالة سالبة من الفعل والتأثير فيما مضى: "لأنّه يريد منّا أن نكون ماء، يريد أن يرى ركودنا المقيم.."، فإنّه- أي الماء- هنا يتضمّن المعنى المضادّ بما قد يحمله من دلالات التمرُّد والعصيان، كما يحفل بها المخيال الأسطوريّ والدّينيّ والشِّعريّ(١):

"يريدُنا أنْ ننحني إذا انحنى الإبريقُ في يدِه/ ونحبسَ الكلامَ في الحلوق/
لكننا حينَ انتوينا كلُّنا ما ينتويه الماء/ علتْ يداهُ باستغاثةٍ أخيرةٍ/
واستغربَ الغَرَقْ"

وقد تأتي بنية بعض القصائد على قدر من التّركيب؛ وذلك بما يتيحُه لها طولُها النّسبيّ من مرونة. ومن النّماذج على ذلك قصيدة "خلود صغير"(٢) التي يفتتح بها الشّاعر مجموعته. والقصيدة تتكوّن من مشاهدَ وصفيّةٍ ومواقفَ سرديّةٍ تتخلّلها بعض الخواطر والتأمُّلات. وهي تبدأ بالانفتاح على مشهدٍ وصفيّ يأخذ فيه اللّون حضورَه الأبرز؛ إذ تتآزر جملةٌ من الألوان لخَلْقِ كَوْنٍ شعريّ باذخ البهاء والرّواء:

"مفردًا، شاهقًا، شُرْفتي غيمةٌ دلّلتْها السّماءُ/ أُطلُّ على شاطئٍ، جنّةٍ/ قالَ
أخضرُها كلَّ أقوالِه هامِسًا، هادرًا/ فستُقيَّ الذّوائب، يُوشكُ يلمعُ/ أخضرُ
يرضعُ، يحبو/ يكادُ يشبُّ إلى المشمشيّ المُضيءِ/ ويدخلُ في الصّدَئيّ
المُوشّى كما/ قِشْرِ رُمّانةٍ أوغلتْ في النّضوجِ/ وأخضرُ فيه الدُّخانيُّ/
يَهربُ من زرقةٍ خالطتْهُ/ وفيه الجُمانُ الذي يتدرّجُ نحو النُّحاسيِّ/ والعِنَبِيّ
الشّفيف..."

فالوصف، كما هو مُلاحَظ، ينهض، في الأساس، على توظيف الألوان التي تتكاثف في هذا المطلع، وتتداخل على نحو لافت، حتّى ليجد القارئ نفسَه أمام جنّة/ غابة تبهر البصر بهذا الثّراء اللّونيّ البديع، وما ينتج عن تشابك عناصره من ألوان جديدة تشفّ عن جوّ رعويّ يجسِّد الطبيعة في

(١) العلاق، علي جعفر، **المعنى المراوغ: قراءات في شعريّة النصّ**، ط١، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٢٠، ص٧٤.
(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٩-١٦.

نقائها البكر. ثمّ لا يلبث الوصف أن يقف على جماليّات المكان التي تتكشّف عن ثراء مكوّناتها الطبيعيّة، والتي لم تعبث بها، فيما يبدو، يدُ الإنسان بَعْدُ:

"غاباتُها تستريحُ بمنحدراتٍ تُلامسُ/ صمتَ البحيرةِ من كلِّ جَنْبٍ/ ورائحةُ الزّهرِ تعلو من السّفحِ نحوي/ علوَّ الدُّفوفْ/ وتبدو الجبالُ جُدودًا/ كأجدادِنا يألَفونَ أماكنَهم عادةً/ فالجبالُ زمانٌ، إذا ما تمعَّنتَ في أمرِها/ إنّها الوقتُ متَّخِذًا جَسَدًا/ ومياهُ البُحيرةِ تُصغي لِسِحْرِ حكاياتِهِمْ/ مَسَّها نَعَسٌ/ والنّسيمُ يطوفُ القُرى حولَ قوسِ المياهِ/ خجولًا/ يكادُ يُقدِّمُ أعذارَهُ للحفيفْ"

وأوّل ما يلفت النّظر في هذا المقطع التنوّعُ الخلّاب في وصف الأمكنة من غابات ومنحدرات وبحيرات وجبال ومياه ونسيم وقُرى...، والشّاعر يستثمر قدرة اللّغة المجازيّة على رسم جماليّات المنظر، وهذا يتمثّل بما يرد في المقطع من صور شعريّة موحية أداتُها الواضحةُ التّشخيص: "غاباتها تستريح، صمت البحيرة، الجبال كأجدادنا يألفون أماكنهم، النّسيم يطوف القُرى خجولًا، يقدّم أعذاره للحفيف". هذا فضلًا عمّا تُحْدِثه الصّورة القائمة على معطى حاسّتي الشّمّ والبصر في: "ورائحة الزّهر تعلو من السّفح نحوي علوّ الدّفوف" من استثارة لكوامن الطبيعة وجماليّاتها المستترة الدّفينة.

وإذا كانت الذّات الشّاعرة قد ظهرت على نحو عَرَضيّ في مفتتح النّصّ؛ وذلك حين أشارت إلى شرفتها العالية التي تُطلُّ بارتقائها على إحداثيّات هذا المشهد: "... شُرفتي غيمةٌ دلّلتها السّماءُ/ أُطلّ على شاطئ..."، فإنّ حضورها – أي الذات – بعد ذلك يتنامى؛ فتبدو متفاعلةً معَ الطبيعة، مُسْتغرِقةً في جمالها المدهش وتنوّعها الخلّاب: "وأنا بجناحين قد حَدَثا فجأةً/ شاهقًا ومطلًّا على كلِّ هذا المدى/ ربما صرتُ طيرًا ولي نظرةُ الطّير..". وهو الاندماج الوجدانيّ الذي يدفع الذّات إلى الرّغبة في قول الشّعر على الرّغم من شعور الغربة الذي لا يفارقها حتّى وهي في مكانها هذا، فهنا "يحسن الشّعر/ فاكتبْ كما تشتهي يا غريب/ هنا تشتهيك الحروف".

لكنّ هذا الاستغراق البالغ في الطّبيعة يثير من ناحية موازية مفارقة لافتة، يمكن أن أسمّيَها "مفارقة الدّاخل والخارج"، وأعني بها المفارقة الحاصلة من هذا التّضادّ القائم بين جمال الخارج/ الطبيعة وقلق الدّاخل/ الذّات، وما يخلقه هذا التّضادّ في النّفس من أحاسيسَ متضاربةٍ. وتتشكّل هذه المفارقة وقتَ أن تبدأ الذّات بفعل التأمُّل:

"تأمّلتُ جسمي فأربكني/ خلفَ أزرارِ هذا القميصِ الخفيف/ حاضرٌ/ مثل ركبتِك ارتطمتْ بالرُّخام/ وماضٍ مُخيفْ/ كذئبٍ يُفكِّرُ في طفلةٍ/ ويُصِرُّ على أنْ أُسمّيه مُستقبَلًا"

وهو التأمُّل الذي يثير جدليّة الزَّمن بماضيه وحاضره ومستقبله، وما يستدعيه ذلك من ذكريات مؤلمة وخسائر "مصفوفة كالقواميس فوق الرّفوف"، وفقّ وصف الشّاعر. ويقود هذا التأمّلُ كذلك الذاتَ إلى استحضار جانب من ذكريات المكان الأوّل، وما يبعث تذكُّرُه أيضًا من مفارقة بين زمنين متباينين: زمن الطّفولة ولهو الأحفاد البريء في حديقة الجدّة، وزمن المحتلّ وانقلاب القيم والفساد، ذلك الفساد الذي لا تسلم منه حتّى الضّحيّة نفسها:

"وأُغمِضُ جسمي وعيناي مفتوحتان/ كشُبّاكِ أُمّي/ وشُبّاكُها لمْ يُطِلَّ
على لهوِ أحفادِها/ في حديقتِها/ بلْ على لهوِ "ربِّ الجنودِ" بأيّامِنا/
وانقلابِ الصِّفاتِ إلى عكسِها/ وفسادِ الضّحيةِ من رأسِها/ وانهيارِ
المُنى والسّقوف"

وإذا كان قول الشّاعر: "خلف أزرار هذا القميص الخفيف" في الموضع السّابق قد استدعى ذلك القدر من التأمُّلات المؤثِّرة التي تعتمل داخل الذّات كما بدا، فإنّه، في تكراره العبارةَ ذاتها في موضع لاحق، يستدعي بعضًا من الذّكريات الأثيرة والمواقف السَّرديّة الحيّة التي تعيش معَه وتلازمه في حياته. إنّه يواصل، على حدّ تعبيره، "أشغال من ظلّ حيًّا"، فيستحضر صور الغائبين/ الحاضرين من أحبّته، ساعيًا إلى تخليد ذكراهم وبعثهم إلى الحياة، وكأنّه يقاوم بهم ما هو فيه من فَقْد واغتراب. والنّصّ يكتسب هنا مرجعيّة خارجيّة تحيل على الشّاعر وأفراد أسرته الذين يذكرهم بالاسم: رضوى، مجيد، منيف، أمّ منيف، تميم:

"أُدفِّئُ "رضوى" من البردِ/ يَسْهرُ عندي "مجيدٌ"/ وتقطفُ "أمُّ منيفٍ"
زهورَ حديقتِها/ في انتظارِ "منيف"/ وها نحنُ نمشي معًا في صباحِ
الجبال/ نقولُ ونسمعُ نتعبُ نُبْطِئُ نرتاحُ نُسرِعُ/ نغضبُ نغفرُ/ ننسى
نتوهُ قليلًا ونسألُ/ نذكرُ بيتًا من الشِّعر للمُتنبّي/ ونضحكُ من نكتةٍ
خالطتْ دمعَنا"

والمقطع، كما هو واضحٌ، ناطق بالأجواء الحميميّة التي تطبع في العادة مثل هذه اللقاءات العائليّة. ويلحظ القارئ، كذلك، ما في المقطع من حركيّة ساعد في حضورها هذا التتابع المطّرد للأفعال المضارعة التي لم يفصل الشّاعر بينها حتى بحروف العطف. وتتواصل القصيدة في سَرْد الحكايات التي تملأ بها الذّاتُ وجودَها، وتتجاوز باستحضارها صور العجز التي تحيط بعالمها من كلّ جانب:

"تميمٌ سيلتقطُ الصّورةَ الآن/ قلتُ انتظرْ لحظةً:/ سوفَ أُصْلِحُ ياقةَ رَضْوى/ وأُذْني مُنيفًا وأُمّي إليَّ وأطولَنا، والدي ومَجيدًا/ إلى المُنتصف"

ولعلّ الذّات في استغراقها التامّ في الحكاية تَسْعَى إلى تحدّي الموت والسُّخرية منه؛ ولذا فهي تؤنسنه وتخاطبه مخاطبةَ الندّ للندّ: "هل أُغيِّرُ للموت رأيًا وأُقْنِعُهُ أنّه فاشلٌ"؛ وكأنّ الموت لم ينل ممّن رحل من هؤلاء الأحبّة؛ لأنّهم دائمو الحضور في عالم الذّات. إنّها تسير، حسب تعبيرها، بأقدامهم؛ فخطاها خطاهم، وعيناها أعينهم، وهم يَحْدُثونَ لها الآن "مثل النّجاة ومثل العِناق". وتبلغ أسمى تجلّيات هذا الحضور حين تخاطب الذّاتُ الموتَ قائلةً:

"أيقتنعُ الموتُ أنّا بُعثنا هنا كامِلِينَ/ وطِرْنا معًا من يديهِ مع الطّيرِ/ فوقَ البحيرةِ، صِرْنا البحيرة/ صِرْنا الجبالَ وصِرْنا الظِّلال/ وصِرْنا مقاهي الرَّصيف"

فالذّات تصل هنا إلى حالة من التّسامي الذي يتشاكل وحالات الحلول بالطّبيعة، والانصهار التامّ بكلّ مكوِّن من مكوِّناتها المتعدِّدة. وتتعزَّز صور هذا الاتّحاد حين تجنح القصيدة في خاتمتها إلى "بلاغة الحِجاج" الذي توظِّفه، بالاتّكاء على عدد من المتواليات الاستفهاميّة الدّالة، في تأكيد فكرة بَعْث هؤلاء الأحبّة، والإلحاح على وجودهم الملازِم للذّات على النّحو الذي يشبه تماهي موجودات الطبيعة في وجوهها غير القابلة للفصل أو الانفصام:

"إنّ الضّفافَ هي النّهر/ من دونِها لا نُسمّيه نَهرًا/ وإنّ الجبالَ تصيرُ جبالًا بوديانِها/ والزُّهورُ، أتنمو الزُّهورُ على غيرِ سِيقانها؟/ أو تعيشُ المقابضُ دونَ السُّيوف؟/ ومَنْ يفصلُ الطّيرَ عنْ مُمْكناتِ الجناحين/ والموجَ عن جَسَدِ البحر؟/ مَنْ يفصلُ الآنَ بينَ السَّفينةَ والماء/ مَنْ قالَ إنَّ الرَّبيعَ انقطاعٌ عن الصّيف/ مَنْ يفصلُ الغيمَ عن درجاتِ البياض/ ولا هالةٌ في السَّماء/ إذا البدرُ ما كانَ في قلبِها"

لقد تمكّن الشّاعر بما بثّ في قصيدته من مشاهدَ وصفيّةٍ معبِّرة، ومواقفَ سرديّةٍ حيّة، من تجسيد رؤيته على هذا الشّكل المرئيّ المشخَّص. وقد كان لحضور الطّبيعة في النّصّ خاصّة، واستثمار معجمها اللُّغويّ بحقوله الدّلاليّة المتنوِّعة النّاطقة بمعاني الحركة والتّجدُّد والنّماء أثرٌ في تأكيد رؤية القصيدة الكليّة التي تُغلِّب قيمة الحياة على الموت، وتنتصر لمنطق الخلود في مقاومته لكلّ أشكال الفناء والتّلاشي والاندثار.

اللّقطة المَشْهديّة ومَنْتَجة الحكي

من ملامح تشكيل الحكاية في قصيدة مريد البرغوثي وضوحُ تقنية اللّقطة المشهديّة أو التّصويريّة؛ فالقصيدة لديه قد تتكوّن من لقطة/ صورة أو مجموع لقطات/ صُوَر يوردها الشّاعر وَفْق تكنيك ما أو أسلوب فنّيّ موظَّف. وهو منحًى يفيد فيه الشّاعر، كما هو واضح، من تقنية الكاميرا أو لغة السّينما التي تعتمد، في الأساس، على الصّورة أو المَشاهد المتعدِّدة في تقديم رؤيتها. وقد اطّرد استخدام هذه التقنية في القصيدة العربيّة الحديثة حتى بات من المظاهر الشّائعة في تشكيلها(١).

وقد سبق أنْ ذُكِر ميلُ البرغوثي إلى لغة التّجسيد التي وجد فيها قدرة بالغة على التّوصيل والتّأثير. وهو يشير أيضًا إلى إفادته "من الأنواع الفنيّة والأدبيّة الأخرى كالسّينما والمسرح والقصّة والرّسم والمأثور الشّعبيّ والموسيقى ولغة الكاميرا" تلك الفنون التي تترك "مجالًا واسعًا أمام الشّاعر لإغناء بنائه ونسيجه معًا"(٢). ومن الطّبيعيّ أن يكون لهذا الوعي النّقديّ الذي يصدر عنه الشّاعر أثرُه في تشكيل قصيدته وبنائها الفنيّ.

ولعلّ هذا المَنْحَى الذي يميز بنية الحكاية في شعر البرغوثي، والذي تُعنى به هذه الفقرة من الدِّراسة قد اتّضحت بعض ملامحه في عدد من المعالجات السّابقة التي اختصّت ببحث جوانبَ محدَّدةٍ في قصيدة الشّاعر. ويقتضي المقام هنا الوقوف على هذه التّقنية بما يكفل إضاءتها، وتوضيح القول فيها على نحو أكثر تحديدًا وتخصيصًا.

والمتأمِّل في تشكيل هذه اللّقطات المشهديّة يجدها تتباين من نصٍّ إلى آخرَ في شعر البرغوثي؛ فقد تكون القصيدة قائمة على لقطة واحدة، ما يعني أنّها تُؤْثِر المشهد السّريع الذي يتّخذ من القصيدة القصيرة شكلًا بنائيًّا مناسبًا لتجسيد هذه اللّقطة. وقد تمثّلَ ذلك في قصيدة "مدّت يدها" التي سبق تحليلها في بداية الفقرة السّابقة، ويتمثّل ذلك أيضًا في قصيدة "سنة ويوم واحد"(٣) التي تتقارب في أجوائها كذلك مع تلك القصيدة.

---

(١) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢١٥–٢٢٣؛ الرواشدة، أميمة عبد السلام، **التصوير المشهدي في الشِّعر العربيّ المعاصر**، ط١، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠١٥، ص٢٢٥–٣٣٢.

(٢) البرغوثي، **حتى يقف الكلام على قدميه**، ص٤١.

(٣) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٤٣–٤٤.

تقدِّم هذه القصيدة لقطة مشهديّة لبنت/ طفلة، عمرها لا يتجاوز السَّنة. وفيها يصوِّر الشّاعر موقفًا محدَّدًا من مواقف هذه الطّفلة، وهو تمثيل محاولاتها المتكرِّرة في الكلام، وما يثيرُه ذلك لدى الكبار من تندُّر وفكاهة ومَرَح:

"سنةٌ ويومٌ واحدٌ أو ربّما يومانِ عُمْرُ البنت/ والشّفتانِ لمْ تتجاوزا لغة الرّضاعة/ والحروفُ عسيرةٌ ووشيكة/ نلهو فنسألُها عن الأسماءِ ملهوفينَ/ تتكسرُ المعاني في أصابعِها وفي غمّازتينِ/ تحاولانِ الرّدَّ باللثْغِ الصّحيح/ فتضحكُ العمّاتُ والخالاتُ/ من قاموسِها العبثيّ/ نطربُ كلّما جادتْ بتأتأةٍ بلا معنى/ ونسهرُ كي نفسِّرَها"

والمقطع، كما يتّضح، يقدِّم للقارئ مشهدًا بصريًّا سمعيًّا يستثمر فيه الشّاعر إمكانيّاتِ اللغة الاستعاريّة القادرة على تجسيد المعاني التّجريديّة تجسيدًا مرئيًّا ناطقًا: "الشّفتان لم تتجاوزا لغة الرِّضاعة، الحروف عسيرة، تتكسر المعاني في أصابعها..."، والصّور الحركيّة السَّمعيّة المتمثِّلة في لغة الطّفلة وحركاتها وردود فعل الأهل تجاهها، ويعزِّز كلّ ذلك هذا الحضورُ الدّائم للأفعال المضارعة في النّصّ: "نلهو، نسألها، تتكسر، تحاولان، تضحك، نطرب، نسهر، نُفسّرها".

إزاء أجواء البهجة هذه التي أوجدتْها الطّفلة في جَمْعَة العائلة يحضر صوتُ والدها، مخاطبًا الحاضرين، ومعقِّبًا على حركات طفلته ولغتها بروح واثقة متفائلة: "– ستحكي، أوشكتْ أن تنطق اسمي، قال والدُها..."، لكنّ النّصّ ينتهي بتعقيب صادم للسّارد على قول الأبّ، مكذِّبًا نبوءته التي سينقضها الواقع بمفاجآته المؤلمة والقاسية؛ "فالقذيفة سوف تضرب أولًا/ والبنت ماتتْ/ دون أن تتعلّم اللّغة التي كَتَبَتْ لها/ هذا الرِّثاء". ونهاية هذه اللّقطة التّصويريّة مؤثِّرة كما هو مُلاحَظ؛ وسبب تأثيرها هذه الخاتمة المفجعة التي آلتْ إليها حياةُ هذه الطّفلة. وقد كان للمفارقة التي وظَّفها الشّاعر بمهارة دورٌ في تجسيد الجانب المأساويّ من هذه الحكاية؛ فالطّفلة بجسدها الهشّ الصّغير تُقْتَل بـ "قذيفة" ضخمة مدمِّرة! ثمّ إنّ هذه الطّفلة ستموت "دون أن تتعلّم اللّغة التي كتبتْ لها هذا الرِّثاء". وهي إشارة ناطقة بالمفارقة أيضًا؛ بعد أن تبيّن القارئ أنّ المشهد كلَّه بُني على هذه الفكرة من الأساس.

وقد تقوم القصيدة على لقطتين تصويريّتين تجمعهما بنية التّقابل أو التّجاور؛ فالشّاعر يورد لقطة مشهديّة، ثمّ يقابلُها بلقطة أُخرى. وفي هذا التّقابل وهذه المجاورة تتحدّد زوايا النّظر التي تقود القارئ إلى استخلاص مغزى النّصّ وغايته. ومن النّماذج الدّالّة على هذا البناء قصيدةُ الشّاعر "في مديح

الأشباح"[١] التي يواجه النّاظرَ ابتداءً ما يثيرُه عنوانُها من مفارقة لافتة ولّدها هذا التّضادّ النّاتج عن الجمع بين لفظتي "مديح" و "الأشباح".

تتكوّن القصيدة، كما ذُكر، من لقطتين؛ تتناول أُولاهما حكاية الأطفال والأشباح. ومعَ أنّ هؤلاء الأشباح، كما تروي حكايتُهم، "قد يخطفون الصّغار من الفِراش/ أو يكسرون عليهم الحائط/ أو النّافذة/ أو السّقف"، و"قد يعذّبونهم في القبو" إلّا أنّ هذه الحكاية تبقى، معَ كلّ ذلك، أثيرةً لدى الأطفال؛ لذا فإنّهم "بمزيج من الذُّعر والسّرور/ يطالبون أُمَّهم كلّ ليلة بالحكاية المخيفة"، وهكذا فـ "بعد حضنٍ تعوّدوا عليه/ وابتسامةٍ وقُبْلَةٍ على الجبين/ يدخلون إلى النّوم ببطءٍ واطمئنان/ كقاربٍ يَرْسو".

أمّا اللّقطة الثانية التي يَفْصِل الشّاعر بينها وبين اللّقطة الأولى، بصريًّا، بعدد من النّقاط (...) إيحاءً باستقلاليّة كلّ لقطة، فإنّها تروي حكاية الجنود "الذين داهموا ليل المنزل/ ببنادقَ محشوَّةٍ بقرار القتل/ وحشروا العائلة كلَّها في الرُّكن". وعلى الرّغم من فظاعة ما قام به هؤلاء الجنود، وما كانوا يتوقّعون أن تحدثَه أفعالُهم في نفوس أهل المنزل من هلع وخوف، فإنّهم "لم يفهموا ابتسامة الأطفال وهم يتهامسون:/ لا تخافوا لا تخافوا/ هؤلاء هم الأشباح/ لا تخافوا/ فالأشباح ليسوا أشرارًا/ إنّهم يتركوننا دائمًا بخير". وهذه الخاتمة ناطقة بالمفارقة السّاخرة مرّتين، مرّة في ابتسامة الأطفال معَ أنّهم في الغالب هم الأكثر تأثرًا وهلعًا وصراخًا من مثل هذه الممارسات الوحشيّة. ومرّة في أنّ الأطفال لم يروا في الجنود أكثر من أشباح غير شريرة؛ وكأنّ وجود هؤلاء الجنود، مهما تشبّثوا به من أدوات القوّة والبطش، وتوسّلوا به من إصرار على البقاء والحضور، لا يختلف عن وجود الأشباح غير المتعيّنة أو الموجودة في الأصل.

والشّاعر إذن ينتهج هذا الشّكل البنائيّ، فيقيم قصيدة تتكوّن من لقطتين مشهديّتين، تُقرأ كلٌّ منهما بمقابلة الأخرى. وإذا كانت القصيدة تعبِّر عن براءة الأطفال ونواياهم الطّيبة في النّظر إلى الأشياء، والموقف من الأشخاص بمن فيهم عدوّهم، فإنّها تفضح في المقابل ممارساتِ المحتلّ، وتُعرِّي أسلوب بطشه وتنكيله الذي لا يرعى حرمة منزل: "داهموا ليل المنزل"، ولا يفرِّق في تعامله بين رجل أو طفل أو امرأة: "وحشروا العائلة كلّها في الرُّكن".

وقد تتضمّن القصيدة عددًا أكبر من اللقطات التّصويريّة التي تتباين في طولها والمساحة التي تشغلها من حجم النّصّ. ومن أبرز القصائد التي تمثِّل ذلك قصيدةُ الشّاعر "فليحضُرِ التّاريخ"[٢]. والقصيدة تطرح فكرة طريفة تتعلّق باستنطاق التاريخ ومحاكمته، إن جاز مثل هذا التّوصيف. ويقوم

---

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٦١-٦٢.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٧-٢٧.

بناؤها على وجود متكلِّم/ سارد يوجِّه الحديث تعليقًا وحوارًا ومساءلةً وسردًا. ويهمُّ الدّارسَ هنا الوقوفُ على هذه اللّقطات المشهديّة التي وردت في القصيدة، والتي أفاد الشّاعر فيها من تقنيات السَّرد بما يخدم رؤيته، ويجعل تأثيرَها فاعلًا لدى مستقبِل خطابه.

أمّا الجامع بين هذه اللّقطات التّصويريّة التي يسوقُها الشّاعر في قصيدته فهو تجسيدها للمواقف الإنسانيّة والنّماذج البشريّة التي تمثّل الحياة برحابتها وبساطتها وتنوّعها، تلك الجوانب التي يُغْفلها، في الغالب، التّاريخ الذي يطغى عليه الجانب الرّسميّ، والإكثار من الحديث عن الحكّام والقادة والحروب. ولذا فإنّ هذه اللّقطات تَسْعى إلى تقديم البُعد المضيء في الشّخصيّة الإنسانيّة، وما تنطوي عليه هذه الشّخصيّة من معاني الصّمود والعمل والمقاومة، وتغليب قيمة الحياة على قيم الخوف والضّعف والانهزام.

ومن المؤكَّد أنّ الشّاعر يصدر عن موقف ملتزم بالقضايا المحليّة والوطنيّة والإنسانيّة، ولكنّه يقارب كلّ ذلك وَفْق طريقته التي تنفر من المباشرة وأساليب القول المطروقة، كما أُشير إلى ذلك من قبل، وتتّجه بدلَ هذا إلى اجتراح خيارات جماليّة كتفعيل النزعة السَّرديّة التي تخفّف من النّبرة الغنائيّة العالية في القصيدة، وتقدِّم، في المقابل، رؤيةً أكثر موضوعيّة وحياديّة بما تتيحُه من تعدُّد في المواقف والأصوات والمنظورات. هذا فضلًا عن تجاوز الشّاعر للطروحات العامّة والمطلقة في مقاربة موضوعات من مثل التّضحية والعدالة والتَّحرُّر والحبّ، وتلمُّس هذه الموضوعات في تفاصيل الحياة اليوميّة، وشؤون النّاس العاديّة، والتّعبير عمّا تنبض به النّفوس من مشاعر، وما تختزنه من مطامح وأهواء ونزوات، والنّظر إلى الإنسان في أحواله كافّة: في آماله وآلامه، في انتصاره وانهزامه، في قوّته وضعفه، في صلابته وهشاشته..، مبتعدًا عن التّنميط وتقديم وجه واحد من الحضور الإنسانيّ الذي يطغى على قسم كبير من الشِّعر الوطنيّ، والشِّعر المنهمك بالقضايا السِّياسيّة والاجتماعيّة.

تبدأ قصيدة "فليحضر التاريخ" بصوت السّارد الذي يُصرُّ على إدارة حوار مع "التاريخ" بعد أن يؤنسنَه، ويجرَّه بيده إلى غرف المعيشة للسّهر والحديث معه. والإشارة إلى "غرف المعيشة" ذات دلالة بالغة في هذا السِّياق؛ فالسَّارد يقصد أن يجرِّد التاريخ من "تعاليه" ليكون قريبًا من النّاس "العاديين"، يستمع لهم وينقل تفاصيل حياتهم، "ليرى [مثلًا] لأوّل مرّةٍ ولدًا له وجهٌ، له صوتٌ/ له جَسَدٌ حقيقيٌّ، له اسمٌ ثُلاثيٌّ/ يمارس يومه العاديَّ بين يديه".

تتكوّن القصيدة، كما ذُكر، من عدد من اللّقطات المشهديّة الدّراميّة الحيّة التي تُجسِّد صورًا مختلفة من الحياة، تلك الصُّور التي يجدر بالتاريخ، وَفْق رؤية النَّصّ، أن ينظرَ إليها ويسجِّلَها في مدوّنته المنصرفة عنها دائمًا إلى غيرها. وأُولى اللّقطات التّصويريّة التي ستقف عليها الدِّراسة لقطة الأمّ وطفلتها:

"سترى هنا أُمًّا تُمشِّطُ شَعْرَ طفلتِها/ لتُرسلَها إلى جَرَسِ الصَّباحِ المَدْرسيِّ/ تَرِنُّ حُسنًا في حديقةِ عُمْرِها، وتَرِنُّ/ لا أحداثَ، لا جِنرالَ، لا آثارَ مجزرةٍ/ فقطْ أُمٌّ مع ابنتِها/ فدوِّنْ مِشْطَها وجديلةَ البنتِ الصَّغيرةِ/ في دفاترِكَ التي/ انشغلتْ بأحذيةِ الممالكِ عن وجوهِ النّاسِ/ صَوِّرْ ياسمينتَها الوحيدةَ فوقَ دفترِها/ ورائحةَ الصَّباحِ/ على طريقِ السَّرْوِ والنَّحو المُبَسَّطِ/ ثُمَّ تابعْ وَقْعَ خطوتِها على حَذَرِ الرَّصيفِ/ وذُعْرَ جَدَّتِها من الأخبارِ/ إذ أخفتْه في منديلِها القطنيِّ/ تَعْقِدُهُ وتَفْرِدُهُ بكفَّيْها بلا نُطْقٍ/ ودوِّنْ أنَّ بنتًا من بلادي وهي خائفةٌ تمامًا/ سوفَ تَنْسى أنْ تخافَ"

ففي هذه اللّقطة التّصويريّة تظهر نزعة الشّاعر التشكيليّة في رسم الشّخصيّات والمواقف، والتقاط أدقّ التّفاصيل واللّمسات الصّغيرة: من صورة الأمّ التي تمشّط شعر طفلتها إلى صورة جرس الصّباح المدرسيّ والمشط وجديلة البنت الصّغيرة..إلخ. والشّاعر يؤثّث البيئة المكانيّة التي تجري فيها إحداثيّات المشهد، ويصف الشّخصيّات من الخارج والدّاخل، مستثمرًا فاعليّة الصّورة بما يمكن أن تقدِّمَه من دلالات موحية بالتّفاؤل والحياة: "ترنّ حسنًا في حديقة عمرها، ياسمينتها الوحيدة فوق دفترها، رائحة الصَّباح على طريق السَّرو..". ومعَ أنّ المنزع التّصويريّ والسَّرديّ واضح في هذا المشهد إلا أنّ تقديمَه لا يأتي على نحو حياديّ بحت، وهذا ملمح متحقّق في كلّ هذه المشاهد التّصويريّة؛ فالشّاعر ينتقي اللّقطات والزّوايا والمواقف التي تعزِّز البُعْد الإيجابيّ الفاعل في الحياة. وتستحوذ المرأة: أُمًّا وجدّةً وحفيدةً على البطولة والحضور في هذه اللّقطة؛ فالأمّ ترسل ابنتها إلى المدرسة وكلّها إصرار على أن تسير الحياة كما ينبغي لها أن تسير، والجدّة التي يتملّكها الذّعر من الأخبار على حفيدتها تحرص على ألا يظهر هذا الذُّعر عليها فتخفيه في منديلها القطنيّ، وحتّى الطّفلة الصّغيرة "وهي خائفة تمامًا/ سوف تنسى أن تخاف".

ومن اللّقطات التّصويريّة التي تقارب اللّقطة السّابقة في المساحة النّصيّة في القصيدة ذاتِها لقطةُ العمّ ذي "الحطّة" البيضاء. وهذه اللّقطة تنويعٌ آخرُ يكشف رحابة الحياة، وتعدُّد وجوهها الغنيّة التي لا يُعيرها التّاريخ، كما يذهب النّصّ أيضًا، أدنى نظر. هكذا تنفتح اللّقطة على صورة العمّ الذي عاد من المزارع:

"وكانَ يُصْلِحُ فَجْوَةً بينَ السِّياج/ وكانَ يُجْري الماءَ في القَنَواتَ/ بينَ نشاطِه وشُرودِ نظرتِه/ ويَنْحَتُ بالخُزامى مُستطيلًا/ حولَ حوضِ قرنفلٍ/ ويُقَلِّمُ اللّوزَ الذي في ظلِّهِ دفنَ ابنَهُ/ بقميصِه المثقوبِ في الحربِ الأخيرةِ/ كمْ بكاهُ وكمْ بَكَيْنا"

واللّقطة، كما هو واضح، ترصد نشاط هذا الفلّاح، وحركته الدّؤوبة التي ساعد على تجسيدها غلبةُ البنية الفعليّة على جُمَل المقطع. وتولي اهتمامًا بالمكان وجماليّاته: "يصلح فجوة بين السّياج، ينحت بالخُزامى مستطيلًا، يقلّم اللّوز.."، كما أنّها تكشف ملامحَ شخصيّة هذا العمّ المسكون بعشق أرضه التي تبلغ علاقتُه بها حدود الحبّ والوجد الخالصين. ويتداخل هذا التشبُّث بالأرض وعشقها مع قيمة التّضحيّة التي تُقدَّم أيضًا في سبيل هذه الأرض: "ويقلّم اللّوز الذي في ظلّه دفن ابنه بقميصه المثقوب في الحرب الأخيرة". ولكنّ كلَّ هذا لا يشغله عن عيش الحياة، وممارستها بالشّكل الذي ينبغي أن تكون عليه: "ثم زوّج بنته الكبرى/ وظلّ طوالَ عامٍ يستعدّ لعرسها"، بل إنّه يعيش هذه الحياة معَ ناسه وأهله بالفرح الذي تستحقّ: "فغنّينا على حَذَر فغنّى.. ثم غنّى بانسجام واضح".

وتُختتم هذه اللقطةُ التّصويريّة بحالاتٍ من المجاهدة التي تقارب طريقة المتصوّفة: "حتّى بكينا راقصين لبنته ولابنه وله/ وما أخفاه عنّا وانسجمنا"، مع ما يسود ذلك من أجواء طقسيّة احتفاليّة مبهجة ناطقة بروح الألفة والتّسامي والنّقاء: "والبنات نثرنَ وردًا/ من سلالِ القشّ فوق اللّيل/ صارَ اللّيلُ عيدًا خالصًا من غيرِ سوء".

وتتوالى، من ثَمّ، اللّقطات التّصويريّة في هذه القصيدة، ومنها لقطة الجدّة التي تقصُّ حكايةً على حفيدها "والنّوم يخطو حافيًا حَذِرًا/ يمسَّهُما بطَرْف ردائه/ ليساعدَ الاثنين/ أنْ يصلا بلادَ الصُّبْحِ مُرتاحَيْنِ". واللّقطة على قصرها توظّف، كما هو ملاحَظ، المجاز، وتتّكئ على التّشخيص في تجسيد المشهد. ولا يغيب عن النّظر أيضًا ما تحمله من رؤيا متفائلة حالمة: "أن يصلا بلاد الصّبح مُرتاحين".

وتصوِّر بعضُ هذه اللّقطاتِ الشّخصيّةَ في بُعْديها الخارجيّ والدّاخليّ تصويرًا مؤثِّرًا حيًّا، نافذةً إلى أعماق هذه الشّخصيّة وما يمور فيها من مشاعرَ وصبواتٍ وشهواتٍ متّقدة؛ وذلك على نحو ما يتمثّل في لقطة المرأة التي تنتظر زوجها أو حبيبها، فتركض في لهفة لفتح الباب "ثم تعود خائبةً/ تأخَّرَ/ ثمّ تصبرُ ساعةً أُخرى/ ثمّ تصبر ليلةً أخرى:/ أيُعقلُ أنَّ زلزالًا من الصّبوات والشّهوات فيها/ لا مكانَ له لديك".

وكذا لقطة الولَدين (الشابّ والفتاة) التي تُجسِّدُ كاميرا القصيدة حركةَ جوارحهما واختلاجات جسديهما عند اللقاء الأوّل والنّظرة الأولى، وما يعقب ذلك من حياتهما المستقبليّة وانخراطهما في شؤون الأسرة والأهل: "ثمّ دَوِّنْ حَيرةَ الولَدين بعد النّظرة الأولى/ ودَوِّنْ رجفة الشّفتين عند اللّمسة الأولى/ ودَوِّنْ خشيةَ الجسدينِ أنْ/ يتسلَّلَ التاريخُ، يا تاريخُ، بينهما/ فتجفلُ وردتانِ على المخدَّةِ منك، واعرفْ/ اسمَ بكرِهما الذي اختاراه بعدَ مناقشاتٍ/ مع جميع الأهل/ سمعُك ليس يألَفها/ ومثلُك ليسَ يعرفُها".

وثمّة لقطات مشهديّة أخرى متفرّقة في هذه القصيدة، وهي لقطات لا تَبْعُد كثيرًا في مضمونها وتشكيلها عمّا تمّت مناقشته، ولعلّ الرّؤيا التي تجمعُها كلّها، فضلًا عمّا ذُكر، هي إيصال صوت الضّحيّة إلى العالَم، ومواجهة التّاريخ وإسماعه "رواية المظلوم [التي] تُسْرقُ كالرّغيف وكالمخازن" وفق تعبير الشّاعر. وليست الغاية تناول هذه اللقطات لقطةً لقطة؛ فلعلّ الوقفاتِ التّحليليّةَ السّابقة على عدد منها كانت كافية في توضيح هذا المنحى البنائيّ في تشكيل الحكاية في قصيدة مريد البرغوثي، وإبراز القيم الدّلاليّة والجماليّة التي تضمّنها هذا التشكيل.

وقد تتشكّل اللّقطة التّصويريّة في القصيدة، أخيرًا، بطريقة أقرب إلى تقنية المونتاج السِّينمائيّ الذي "يعني ترتيب مجموعة من اللّقطات السّينمائيّة على نحو معيّن، بحيث تعطي هذه اللّقطات، من خلال هذا التّرتيب، معنًى خاصًّا لم تكن لتعطيَه فيما لو رُتِّبت بطريقة مختلفة، أو قُدِّمت منفردة"[١]. ويأتي تراكب هذه اللّقطات على النّحو الذي ترد فيه للتّعبير عن موقف أو فكرة أو عاطفة يتوخّاها المبدع من توظيف هذه التقنية.

ويتبدّى المونتاج، على نحو واضح، في قصيدة الشّاعر "موسيقى بلا نحاس"[٢]. وهي قصيدة تشبه في فكرتها وبنائها قصيدةَ "فليحضر التاريخ" السّابقة؛ فالسّارد يقيم حوارًا، من طرف واحد، مع الحرب التي لا تجيب، فيلجأ إلى اختلاس وقت سريع بين غارتين ليوجِّه لها بعض الأسئلة التي يهدف من ورائها إلى تعرية الحرب، وفضح ويلاتها ومآسيها التي تصنعها في البلاد والعباد، مستثمرًا فاعليّة السّؤال الذي يخرج به عن مراميه المباشرة ليقدّم دلالاتٍ ناطقةً بالسُّخرية والإدانة.

تتضمّن هذه القصيدة إذن عددًا من اللّقطات التّصويريّة التي وظّف فيها الشّاعر تقنية المونتاج من خلال جمع عدد من الصّور والمشاهد القصيرة على طريقة الضّربة الخاطفة السّريعة القادرة على استثارة القارئ، والتّأثير فيه على نحو يقارب أسلوب العرض السّينمائيّ أو التلفزيونيّ الذي يورد

(١) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص٢١٥.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص٢٩-٣٦.

مجموعة من الصُّور المتلاحقة التي لا تترك للمشاهد الفرصة في إشاحة بصره عمّا يُعرض أمامه. وستقف الدِّراسة على نموذج واحد في القصيدة لتوضيح هذا المنحى. يقول السّارد في مقطع يخاطب فيه الحرب:

"أرباحُك أحيانًا صغيرة:/ مزقةٌ من شالِ جدّة/ صندلُ طفلةٍ نُقشتْ عليه زهرةٌ/ تبدو كزهرة/ طمأنينةُ دوريٍّ يدرسُ بمنقارِهِ/ نضوجَ حبّةِ تين/ استعدادُ عاشقَيْنِ لما يستعدُّ له عاشقان/ شهوةُ فتاةٍ انتهتْ قبل أن تعرفَ/ ما يخبّئه الرِّجال/ ركوةُ قهوةٍ ستغلي، لو نجتْ، بعد دقيقتين/ ساقُ فارسٍ برونزيٍّ/ تمشي وحدَها خارج المتحف/ راكضٌ يُصابُ بالإسمنت/ جدرانٌ تُصاب بالركض/ شُرفةٌ في الأعالي تُصاب، فجأةً، بالجاذبيّة/ ونظّارةُ ولَدٍ بَعُدَتْ عن أنفه مئات الأمتار/ فعاشتْ/ ومات"

فالمقطع يقوم على عدد من اللّقطات التّصويريّة التي تبلغ إحدى عشرةَ لقطةً. وهي لقطات تدلُّ على دقّة ملاحظة الشّاعر، وقدرته على اقتناص "الشِّعريّ" ممّا يحيط به من مشاهد ومواقف وأشياء. وقد جاءت هذه اللقطات متفاوتة في مدلولاتها؛ فبعضها قد يعبِّر عن أشياء هامشيّة تبدو ضئيلة الشّأن في المقاييس الماديّة إذا ما نُظر إليها على نحو حياديّ منفصل، ولكنّها ذات مفعول إنسانيّ بالغ في السِّياق الذي وردت فيه: "مزقة من شال جدّة، صندل طفلة، نظّارة ولد..."، وبعضها قد يعبِّر عن قيمة جماليّة أو يجسِّد نوازعَ إنسانيّةً ورغباتٍ متأصلةً: "طمأنينة دوريّ..، استعداد عاشقين..، شهوة فتاة...إلخ.

ويُلحظ أنّ هذه اللّقطات توظِّف البُعْد البصريّ في تحقيق تأثيرها المأمول، وهو بُعْد يقترن أيضًا بأبعاد حركيّة سمعيّة فاعلة. إلى جانب ذلك يلجأ الشّاعر، في سبيل إحداث مزيد من التّأثير، إلى استثمار مضامينَ وتقنياتٍ أُخرى، كاقتناص أشدّ اللّحظات الإنسانيّة تأثيرًا بما تحمله من آمال موءودة ووعود لم تكتمل: "استعداد عاشقين لما يستعدّ له عاشقان، شهوة فتاة انتهت قبل أن تعرف ما يخبئه الرِّجال". والتّضادّ في بناء بعض الصُّور بما يفضي إليه من تبادل في الأدوار لصنع صُوَر مشهديّة معبِّرة وجديدة: "راكض يصاب بالإسمنت، جدران تصاب بالرّكض"، "شرفة في الأعالي تصاب، فجأة، بالجاذبيّة". ثمّ المفارقة بما لها من أثر واخز ولا سيّما في مثل هذه الصُّورة: "ونظّارة ولدٍ بَعُدتْ عن أنفه مئات الأمتار فعاشتْ ومات!".

حكاية الأشياء وسَرْد الكائنات

يُدْرِج الشّاعر، في حيّز أخير من ديوانه، عددًا من القصائد تحت عنوان مستقلّ هو: "منطق الكائنات، مرّة أخرى". وهي قصائدُ قصيرةٌ يتفاوت طولُها بين كلماتٍ محدودة وصفحةٍ ونصف أو صفحتين في حدِّها الأقصى. ويبدو أنّ هذا الشّكل الشِّعريّ أثير لدى الشّاعر الذي سبق له أن أصدر ديوانًا كاملًا بالعنوان نفسه: "منطق الكائنات"(١). والملاحَظ أنّ قصائد هذا القسم تهيمن عليها مُناخات الدّيوان السّابق رؤيةً وتشكيلًا؛ فهي تنطلق في الغالب من روح انتقاديّة ساخرة، وتتّسم ببنية حكائيّة غالبًا ما يقوم بناؤها على تقنية المفارقة المشفوعة بالتّكثيف واللّمحة السَّريعة، بما يمكن أن يكون لذلك من قدرة على إصابة غرضها وهدفها على نحو خاطف وفعّال.

والشّاعر يترك في أغلب قصائد هذا القسم لـ "الأشياء"، كما هو الحال في ديوانه السّابق، أن تتكلّم وتروي حكايتها، ليصبح المتلقّي في مواجهة مباشرة مع "منطق الكائنات"(٢)؛ ولذا تجده يبدأ عنوان كلّ قصيدة بالفعل (قال/ قالت) بما يمكن أن يثويَ خلف القول من رغبة في البوح أو الوصف أو الحكي؛ فالقصائد في هذا القسم، إذن، مسرودات/ حكايات تقصُّها "أشياء مختلفة" من مثل القلعة والدّقائق والسُّلَّم والدَّرَج والأسلحة والباب والبصلة والنافذة والغيمة وحبّة البرتقال... بعد أن يعمد الشّاعر إلى أنسنتها، وإضفاء ملامح الحسّ والحياة عليها، فيجعلها "تعيش وتحيا وتتشكّل وتتلوّن وتختلج وتنبض وتعبق وَفْقًا لما تدخل فيه من علاقات حسيّة أو وجدانيّة مع المبدع الذي يستلهمها ويُنطقها بما يريد ويرغب"(٣).

وإذا كان بعض هذه القصائد قد جاء قصيرًا إلى الحدّ الذي قد لا يساعد على تنامي الحدث وتطوّره كما قد يتبدّى من النَّظرة الأولى، فإنّ المدقِّق يجد أنّ هذه النّصوص، على قصرها، تنطوي في بنيتها العميقة على روح الحكاية والقصّ، وهذا يتّضح حين يستحضر المتلقّي العناصر الغائبة في النّصّ، وما يحفّ به من سياقات فاعلة ومؤثِّرة. وكما يرى "إمبرتو إيكو" فإنّ الحكاية حاضرة في أغلب الكلام حتّى ذلك الذي يأتي على صيغة أسئلة أو أوامر أو عهود أو أيّ مقاطع من أيّ حديث؛ ففي جملة من قبيل: "تعالَ إلى هنا" تكمن حكاية يمكن أن تُصاغ على النّحو الآتي: "ثمّة امرؤ يعبِّر بطريقة آمرة عن الرّغبة في أن يعمد المتلقّي الذي يظهر نحوه مسلكًا من الإلفة، إلى الانتقال من موقعه حيث هو والدّنوّ

(١) البرغوثي، مريد، **منطق الكائنات**، دار المدى، عمّان، ١٩٩٦.

(٢) عبدالحي، أحمد، "شعريّة الأشياء في شعر مريد البرغوثي"، **مجلة فصول**، القاهرة، عدد٩٨، ٢٠١٧، ص٢٥٧.

(٣) الكردي، محمد علي، "لغة الأشياء بين الخرّاط والغيطاني"، **مجلة إبداع**، القاهرة، عدد٧، ١٩٩٥، ص٢٤.

من الموقع، حيث فاعل التلفُّظ. وعلى هذا فقد تبدو هذه الجملة قصة قصيرة"[١]، وإذا كان الأمر كذلك، كما يذهب إيكو، في جملة الأمر القصيرة هذه، فإنّ الحكاية تبدو بالتأكيد أكثر وضوحًا في قصيدة مريد البرغوثي "قال السُّلَّم"[٢]:

"لماذا اخترعتموني/ إذا كنتم تُفضِّلونَ/ أكتافَ بَعْضِكُم؟"

فالقصيدة، كما يتبدّى، ومضة خاطفة تتكوّن من سبع كلمات لا غير، يوظِّف فيها الشّاعر "بلاغة السُّؤال" بما يمكن أن تثيرَه من نقد ساخر ومفارقة صادمة. وروح السَّرد فيها واضحة بما تستدعيه في ذهن المتلقّي من نماذجَ وتجاربَ متعدِّدةٍ تُجسِّد جوانبَ من علاقات النّاس بعضهم ببعض، وما قد يسودها من صور الاستغلال والانتهازيّة. وطرافة القصيدة تكمن في أنّها تقدِّم فكرتها بهذه التّورية الموارِبة البعيدة عن المباشرة والتّصريح.

وقد تتّخذ الحكاية مساحةً أرحب، وقدرًا أكبر من التّفصيل في هذا الشّكل من القصائد؛ ففي قصيدة "قال المنفي"[٣] ثمة سردٌ شفيف ينثال على لسان المنفي الذي يستذكر بلاده، ويستحضر جانبًا من ذكرياته الحميمة فيها:

"أتسابقُ مع فضَّةِ الفجرِ/ للوصولِ قبلَ عصفورِ الدُّوري اللئيمِ/ إلى
حبَّةِ التّينْ/ على أصعبِ أغصانِ تلكَ الشَّجرة/ التي اقتلعُوها/ في
غِيابي"

فالسّارد في النّصّ السّابق يروي بضمير المتكلِّم كلّي العلم حكاية قصيرة تبدو ملامح الاحتفاء بالمكان فيها واضحة. وهو يتخيّر وقت الفجر، بما له من دلالات موحية كالانطلاق والأمل والبداية الواثقة، إطارًا زمنيًّا لحكايته، موظِّفًا عنصر اللّون (فضّة الفجر) في رسم بكارة المشهد وانبثاقته الأولى. والحكاية تبدأ بمشاركة السّارد عصفورَ الدُّوري "اللئيم"، بما يشيعه الوصف، في هذا السِّياق، من معاني التّحبُّب والألفة. أمّا المنافسة فهي الوصول إلى حبّة التين التي لا يَخْفَى ما تتضمّنه من إيحاءات مقدَّسة ومرجعيّات قرآنيّة مهيبة، فضلًا عن ارتباطها بالمكان والكشف عن خصوصيّته استنادًا، على الأقلّ، إلى معرفة القارئ بجنسيّة شاعر القصيدة.

---

(١) إيكو، أمبرتو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص١٣٧-١٣٨.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١١٧.

(٣) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٣٠.

قلت إنّ الغايةَ الوصولُ إلى حبّة التين التي تقع على أصعب أغصان الشَّجرة، وفي انتقاء هذا المكان تعبيرٌ عن صعوبة المغامرة ولذّتها في الوقت نفسه. لكنّ القصيدة تنتهي نهاية مؤثِّرة سببُها تلك المفارقة التي يُقْفل بها النّصّ، والمتمثِّلة في اقتلاع الشّجرة في غياب صاحبها، المنفيّ عنها قهرًا: ألم تُعَنْوَن القصيدة بـ (قال المنفيّ)؟ ومن الملاحَظ أنّ الهمّ الوطنيّ (النفي، اغتصاب المكان) حاضرٌ في هذا النّصّ، بيد أنّ الشّاعر يتجنّب في استحضاره "الوقوع في براثن تكرار القول المألوف"، على حدّ تعبيره في إحدى شهاداته الإبداعيّة[١]، ويلجأ بدلَ ذلك، في مقاربة موضوعه، إلى توظيف الحكاية اليوميّة، والتفاصيل الصّغيرة، والذكريات الغائبة بعد أن يُضفيَ عليها مسحة شعريّة خلّاقة.

ومن الواضح أنّ الشّاعر يوظِّف هذه "الأشياء" في نقد كثير من مظاهر واقعه وشؤونه. وهو أمر يقود إلى الإشارة إلى وضوح "النزعة الانتقاديّة" في شعره، ولعلّ هذا الملمح قد بدا فيما سبق من حديث على نحو أو آخر. والشّاعر في اختياره هذا التّوجُّه؛ أعني لجوءه إلى إنطاق الأشياء بدلًا من الذّات الشّاعرة يُكْسِب نصَّه، من جهة، قدرًا من الحياديّة، ويعزِّز فيه، من جهة أخرى، البعد الدّراميّ. وهما ملمحان يُعدّان من السِّمات المائزة في شعريّة البرغوثي. ويمكن التّمثيل على ذلك بقصيدة "قالت البرتقالة"[٢] التي تُورِد حكايتَها على النّحو الآتي:

"لستُ رمزًا لأحدْ/ لستُ رمزًا لبلدْ/ بل أنا هذا المَذاق/ وأنا هذا الجَسَدْ/
يا مُغَنّي الوطنِ الكذّاب، كُلْني/ أو فَدَعْني فوقَ غُصْني/ لا تُقَدِّسْني
رجاءً/ لستُ إلّا برتقالة"

ففي هذا النّصّ تُصرُّ البرتقالة على قول حكايتها، والتّذكير بأنّها برتقالة لا أكثر ولا أقلّ، بشكلها المعهود ومذاقها المعروف. ولعلّ في موقف البرتقالة هذا شيئًا من السُّخرية من ذلك المنحى التّهويميّ في النّظر إلى الأشياء، والمبالغة في إطلاق صفة الرمزية "الجاهزة" عليها، إلى الحدّ الذي جعل تلك الأشياء لا تظهر إلا في قوالبَ منمذجة وتنميطاتٍ ثابتة. وهو أمر أفقد بذلك الأشياءَ والموجوداتِ حسّيّتَها وحقيقتها الأوليّة، وحَصَرَ النظرة إليها في هذا التّجريد البالغ الذي طمس وجودها بما هي أشياء مكتفية بذاتها، لها تفرُّدُها وجمالها القائمان[٣].

---

(١) البرغوثي، **حريّة الإبداع**، ص٢٨٠.

(٢) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٢٩.

(٣) ربما كان من المناسب هنا الإشارة إلى شكوى محمود درويش المتكرِّرة من هذا النّمط في تلقّي الشِّعر، ومن صور تعبيره عن ذلك قصيدتُه "اغتيال" التي تأتي في سياق الاستياء من مثل هذا النّظر المتعسِّف في استقبال شعره. انظر: درويش، محمود، "أثر الفراشة"، في: **الأعمال الجديدة ٢**، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩، ص٦٣٣-٦٣٤.

وتأكيدًا لهذا المَنْحَى الذي يَسْعَى فيه الشّاعر إلى تجسيد المجرَّد، وتقديمه على هيئة ماديّة ملموسة، تجده يذهب إلى تجسيد الموضوعات التي تبدو أكثر تجريدًا، والتي لا تأتي في أكثر شعر الشُّعراء وكلام الأدباء إلّا على هذا النّحو من التّهويمات الغائمة والدّلالات الأثيريّة المحلِّقة. ومن هذه الموضوعات أو المعاني موضوع/ معنى الحبّ الذي يقدِّمه الشّاعر تقديمًا غير مألوف؛ وذلك على نحو ما يتبدّى في قصيدة "قال الباب"[(١)]:

"وحيدًا كأيٍّ منتظِر/ تكوَّرَ حولَ نفسِه،/ لا ينقصُه إلّا الحُبّ/ سيعرفُ ذلكَ وحدَه:/ الحُبُّ ليسَ حلمًا/ وليسَ نسمةً/ وليسَ خاطِرةً/ الحُبُّ جسمٌ صُلْب/ له يدانِ وقدَمان/ لهُ رأسٌ يفكِّر وعيونٌ واسعة/ لهُ موقفٌ من كلِّ شأنٍ كانَ أمس/ ومن كلِّ شأنٍ سيكونُ غدًا/ وهو ككلِّ الأجسام الُّصلْبَة/ لا يمُرُّ من بابٍ مغلَقْ"

فالقصيدة تبدأ بلوحة وصفيّة تتوسّل بضمير الغائب في تقديم صورة ذلك الوحيد المنتظِر والمتكوِّر حول نفسه. والوحدة تستدعي، فيما يبدو، الحديث عن الحبّ، وهو ما ينقص هذا الوحيد الذي لا يظهر أحدٌ غيره في هذا النّصّ، وكأنّ الشّاعر بهذا يعمِّق فكرة الوحدة معنًى ومبنًى. ثمّ تأخذ القصيدة بعد ذلك منحى المونولوج الدّاخليّ؛ إذ يسترسل هذا الوحيد في تأمُّل معنى الحبّ وصفته؛ فالحبّ، كما يأتي في النّصّ وتكشف عنه تداعيات هذا الوحيد، يتحدَّد بمعناه الماديّ المحسوس: "الحبّ جسمٌ صُلْب"؛ فتحقُّق الحبّ لا يكون إلّا بوجوده المشخَّص البارز، وبما يمكن أن يجعل الإنسان يحسُّه ويلمسه ويمسك به.

والشّاعر إذ ينفي عن الحبّ صفاته المجرَّدة: حلم، نسمة، خاطرة، فإنّما ليقابلها بصفاته الماديّة الصَّلدة التي تعتمد على التّجسيد والتشخيص اعتمادًا بيّنًا: جسم صلب، له يدان وقدمان، له رأس وعيون، لا يمرّ من باب مغلق. ومن الواضح أنّ هذه المقابلة ساعدت على تأكيد المعنى وتوضيحه، ولا سيّما حين تُقابَل تلك الصِّفات التّجريديّة غير المتعيّنة بهذه الصِّفات الحسيّة القابلة للتّمثُّل والتّحديد. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ النّصّ بهذا الطّرح يفارق المعنى الرّومانسيّ الشّائع للحبّ؛ ذلك المعنى الموغل في أثيريّته وتخيُّلاته وأحلامه. فما قيمة الحبّ، وَفْقَ رؤية النّصّ، في حياة هذا الوحيد إن جاء على هذا النّحو من الخيال والتّجريد؟ وما جدواه إن لم يتمثَّله الإنسانُ في حياته تمثُّلًا ماديًّا مرئيًّا؟ إنّ النَّصّ يعيد للحبّ بُعْده الواقعيّ المفقود، ذلك البعد الذي يكون "له موقفٌ من كلّ شأن كان أمس، ومن كلّ شأن سيكون غدًا"، ويجعل منه قيمة حياتيّة حاضرة ملموسة مؤثِّرة، وليس مجرَّد خيال هائم، وأحلام جامحة محلِّقة.

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٢٥-١٢٦.

ومن جوانب شعريّة هذه القصائد عنايتُها الواضحة برصد التفصيلات، وما قد ينتج عنها من تناقضات تلتقطها عين الشّاعر المدقِّقة عند مشاهدتها ومعاينتها لأشياء وموجودات قد تتجاوزها، في كثير من الأحيان، النّظرةُ العابرة، ولا تمنحها أدنى معنى أو اعتبار؛ ففي قصيدة الشّاعر "قالت القلعة"[١] ثمّة اقتناصٌ لوجوه من المفارقات السّاخرة التي قد يتضمّنها الشّيء/ المشهد في وقت واحد:

"كما تُلاحظون/ لمْ أستطعْ حمايةَ أحد/ حتّى نفسي/ ماتَ المُدافعونَ
والمُهاجمون/ ماتت الأيدي، المنجنيقاتُ/ الأسقفُ الأسوارُ الصُّوَرُ/
والزّوجاتُ المنتظرات/ المشاعلُ والصّمتُ والوقت/ الشُّجعانُ ماتوا.
والجبناءُ أيضًا/ وماتَ كثيرٌ من الحجارة/ أمّا الأبراج../ أرادتِ القلعةُ
أنْ تُواصِلَ الشَّرح"

فالنّصّ يبدأ بحديث القلعة الذي تتوجّه به إلى زائريها، كاشفةً لهم عن مبلغ الدَّمار الذي لحق بها، مفتتحةً القول بعبارة: "كما تلاحظون"؛ إذ ليس أبلغ من المشاهدة العينيّة دليلًا في تدعيم الحجّة وتأكيدها. ويتّسم سرد القلعة بمراكمة الصُّور والأشياء المتأثِّرة بهذا الدَّمار على نحو من الإفاضة والتفصيل. موظِّفةً عددًا من المؤثِّرات المعنويّة والفنيّة بما لها من دور في توكيد الدّلالة وإحداث تأثيرها المطلوب، كالتّضادّ في: المدافعون/المهاجمون، والشُّجعان/الجبناء. واستحضار أدقّ اللّمسات الإنسانيّة المؤثِّرة: الصُّوَر، الزّوجات المنتظرات. والجمع في استقصاء العناصر المتأثِّرة والموصوفة بين الحسيّ والمجرَّد: الأسقف، الأسوار، المشاعل، الصّمت، الوقت. وأنسنة الجامد وبثّ روح الحياة فيه: مات كثير من الحجارة. وهكذا تسترسل القلعة في وصف مظاهر الدَّمار الذي لحق بها وبغيرها من موجودات وكائنات، إلى أن يتمّ مقاطعتها من السّيّاح:

"لكنّ السّيّاح/ مُكْتَفينَ بالشَّرح البطوليِّ السَّعيد/ أقصد الشَّرح المُعتاد/
من دليلتِهم السِّياحيّة ذاتِ النّظّاراتِ الغبيّة/ مُصِرّينَ على تخليدِ
زيارتِهم للموقع/ وحمايةِ اللحظةِ من الاندثار/ واصلوا التقاطَ الصُّوَرِ
الأنيقة/ مع الحُطامْ"

فالسيّاح يكتفون بشرح الدّليلة السّياحيّة ذات "النّظارات الغبيّة"، كما يصفُها النّصّ ساخرًا، التي تقدِّم شرحًا "بطوليًّا" "سعيدًا" "معتادًا"، على ما تتضمّنه هذه الأوصاف من سخرية أيضًا. وهو شرح يفارق ما أوردته القلعة في سَرْدها السّابق، وفيه طمسٌ وإغفالٌ للجانب المأساويّ الذي تخلِّفه الحروب في حياة النّاس، وما ينتج عنها من كوارثَ ومآسٍ وآلام. وينتهي النّصّ بإصرار السيّاح على تخليد زيارتهم

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٠٩-١١٠.

للموقع بالتقاط الصّور التّذكاريّة. وواضحٌ ما ينطوي عليه هذا الموقف من مفارقة؛ فعلى الرّغم من الدَّمار الذي أصاب المكان، وما أحدثه فيه من آثار مدمِّرة على المستوى الماديّ والمعنويّ، فضلًا عمّا يمكن أن يرافق كلّ ذلك من دلالات وعبر، فإنّ المشهد كلَّه تُختزَل قيمتُه في مجموعة من الصُّور "الأنيقة" التي يلتقطها هؤلاء السيّاح مع "الحطام"، رغبةً منهم في "تخليد" هذه الذّكرى من الاندثار!

ويبقى حسّ السّخرية حاضرًا في قصائد هذا القسم، وهو ملمح بدا واضحًا، كما لحظنا، في أغلب قصائد هذه المجموعة، ومن تجلّياته اللافتة قصيدة "قالت البَصَلة"[١] التي يقدِّم فيها الشّاعر وصفًا خارجيًّا ساخرًا لأحد السّادة/ القادة:

"هذا السيِّدُ بَصَلَة/ السّطحُ المفضي للعمق/ هو العُمْقُ المفضي للسّطح/ لا تَبْحَثْ عن أيِّ نواةٍ أو مركز/ لا تبحثْ عن أيِّ دمٍ أو رُوح/ لا تَبْحثْ عن أيِّ عناصرَ أُخرى في البَصَلَة/ لا تبحثْ عن أيِّ صفاتٍ أُخرى في هذا السيِّدْ"

فهذا السيّد يشبه البصلة، حيث "السّطح المفضي للعمق هو العمق المفضي للسّطح" فيه. وبما أنّ هذا السيّد يشبه البصلة في تكوينه فإنّه يبدو من العبث البحثُ عن أيّ نواة أو مركز فيه؛ فليس فيه أيّ عناصر أو صفات "أخرى" يمكن إيجادها أو ملاحظتها، لكنْ:

"يكفيك تأمّلُهُ/ إذ يُلقي، والحرّاسُ يحيطونَ بهِ، خطبتَهُ/ والنّاس/ بعيونٍ بلَّلها الدّمعُ/ تُصفِّقُ للعطرِ الطيِّب:/ بالرّوح وبالدمِّ سنفدي هذي البَصَلَة"

والوصف، كما هو بادٍ، يثير السُّخرية والإضحاك؛ إذ لك أن تتخيّل المشهد، وعيون النّاس قد بلّلها الدّمع، بتأثير من رائحة هذا السيّد "البَصَلَة"، وهي تهتف لهذا العطر "الطيّب" كما يصفه: "بالرّوح وبالدمّ سنفدي هذي البَصَلَة". وقد ساعد على تعميق حسّ السُّخرية المفارقةُ التي تثيرها صورة هذا السّيّد؛ فهو على ما يبدو عليه من ضعف وملامح هلاميّة رخوة يجد معَ ذلك من يصفِّق له، ويهتف بإفتدائه بدمه وروحه.

ويلفت النّظرَ في هذه القصيدة التشبيهُ الذي يقيمُه الشّاعر بين السيّد والبصلة، وهو تشبيه يُذكِّر، وإن جاء ذلك في سياق بعيد مغاير، بالمثال التوضيحيّ الذي يسوقه النّاقد "رولان بارت" في معرض تعريفه للنّصّ الأدبيّ؛ إذ النصّ، في تصوّره أشبه "بفصّ البصل، حيث لا لبّ ولا نواة ولا قلب، لكن هناك بصلة تتكوّن من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتّى

(١) البرغوثي، **استيقظ كي تحلم**، ص١٢٧-١٢٨.

النّهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلّها أغشية، وكلّ غشاء لبّ، والغشاء ليس غطاء لنواة أو للبّ داخليّ، وإنما هو غطاء لغشاء مثله"[١]. وعلى الرّغم ممّا يثيرُه هذا الرّبط بين الموضوعين من طرافة وغرابة معًا، ومن تباعد بين المشبَّهين في كلّ حالة، وتباين في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، إلا أنّ هذا التعالق لا يبعد أن يكون شكلًا من أشكال التناصّ الخفيّ الذي أحسن الشّاعر توظيفه في سياق ساخر جديد، والإفادة منه في تقديم هذه الصّورة النّاطقة بالتَّهكُّم من ذلك النّموذج البشريّ.

الخاتمة:

يُعدُّ السَّرد، كما سعت هذه الدِّراسة في استجلائه، مكوِّنًا رئيسًا من مكوِّنات شعريّة مريد البرغوثي؛ ولعلّ من أسباب ذلك ما تتّسم به قصيدتُه من مرجعيّة واقعيّة صلبة، وأسلوبٍ شعريٍّ يُؤْثِر التّجسيد والتّشخيص على التّجريد والإطلاق، ويعتمد في إيصال رؤيته على المحسوس القابل للتّمثُّل في صورة أو مشهد. وما دام الشّاعر يحرص، كما يُلْمَس في كثير من مواقفه وآرائه، على أن يكون لشعره هذا الدّفق والحيويّة والاندماج الحميم في موضوعه، فليس له أنسب من السَّرد والحكي في تقريب هذه الغاية، وتحقيق هذا الهدف.

وقد جاءت أغلب قصائد مجموعة الشّاعر "استيقظْ كي تحلُم"، موضوع هذه الدِّراسة، على شكل حكايات أو مشاهدَ سرديّةٍ تباينت وجوهُ تشكيلها بين نموذج وآخر. ويمكن تحديد ثلاثة أساليب بارزة في هذا الجانب، الأوّل: أن يبنيَ الشّاعر حكايته على صورة أمثولة خياليّة أو واقعيّة، متّخذًا منها رمزًا للتّعبير عن موقف أو فكرة. والثاني: أن يجعل القصيدة ذات بنية مشهديّة تتكوّن من لقطة أو لقطتين أو مجموع لقطات، معتمدًا، في تقديمها، على البُعْد البصريّ الذي يفيد فيه من تقنية اللقطة التّصويريّة والمونتاج كما يتجسّد في فنّ السّينما تحديدًا. والثالث: أن يستثمر عالم الأشياء الجامدة أو غير النّاطقة فيبثّ فيها الحسّ والحياة، ويقدِّم حكايتَه على لسانها.

وقد استثمر الشّاعر الوصف في نصّه استثمارًا فاعلًا، فجاء معاضدًا للسّرد مكمِّلًا لوظيفته. كما كفل الشّاعر لسَرْده وحكاياته روحًا مرحة، وحِسًّا ساخرًا حتّى في الموضوعات التي تبدو أكثر قتامة وجهامة. وبدت المفارقة تقنيةً ملازمةً لأكثر هذه الحكايات، حتّى ليمكن القول إنّ بنية الحكاية في قصيدة البرغوثي تقوم، في الأساس، على المفارقة.

(١) الغذّامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير: من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر**، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ١٩٨٥، ص١٥.

المراجع

إسماعيل، عزالدين. الشِّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية: التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

بحراوي، حسن. بنية الشّكل الروائيّ: الفضاء، الزمن، الشّخصيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

البرغوثي، مريد. "حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشِّعر والشّاعر"، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مجلد٣، عدد٢٧، ١٩٨٦، ص٣٧–٤٨.

البرغوثي، مريد. "حريّة الإبداع"، مجلة فصول، القاهرة، مجلد١١، عدد٣، ١٩٩٢، ص ٢٧٨–٢٨٧.

البرغوثي، مريد. منطق الكائنات، دار المدى، عمان، ١٩٩٦.

البرغوثي، مريد. رأيت رام الله، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠١١.

البرغوثي، مريد. ولدت هناك، ولدت هنا، ط٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١١.

البرغوثي، مريد. استيقظ كي تحلم، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٨.

بزيع، شوقي. "الشّاعر الفلسطينيّ في مجموعته الجديدة "زهر الرّمان": مريد البرغوثي يكتب الحياة أغنية بين طفولة وموت"، موقع جريدة الحياة الإلكتروني: (http://www.alhayat.com/article/1119764/)

بنكراد، سعيد. "تعلّم كيف يمشي فأطلق يديه"، مجلة الدوحة، قطر، عدد١٠٧، سبتمبر ٢٠١٦، ص٧٢–٧٤.

جينيت، جيرار. "حدود السَّرد"، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، في: طرائق تحليل السَّرد الأدبيّ، ط١، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٧١–٨٤.

درويش، محمود، "أثر الفراشة"، في: الأعمال الجديدة ٢، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

ربابعة، موسى، "القصيدة العربية وتداخل الجناس الأدبيّة: دراسة في بعض النماذج"، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، عدد٣٨، ٢٠١٤، ص١٩٧–٢٢٩.

الرواشدة، أميمة عبد السلام. التصوير المشهدي في الشِّعر العربيّ المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٥.

زايد، علي عشري. عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢.

عبدالحي، أحمد. "شعريّة الأشياء في شعر مريد البرغوثي"، مجلة فصول، القاهرة، عدد٩٨، ٢٠١٧، ص٢٤١-٢٥٩.

عبيدالله، محمد. "النثر في الشِّعر: صور من التفاعل في تجربة محمود درويش"، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد١٧، ٢٠١٣، ص٩٧-١١٠.

عصفور، جابر، "هوامش للكتابة- دفاعًا عن ألف ليلة وليلة"، موقع جريدة الحياة الإلكتروني: (http://www.alhayat.com/article/1472879)

العلاق، علي جعفر. الدلالة المرئيّة: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢.

العلاق، علي جعفر. المعنى المراوغ: قراءات في شعريّة النصّ، ط١، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٠.

الغذّامي، عبدالله. الخطيئة والتكفير: من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥.

الكردي، محمد علي. "لغة الأشياء بين الخرّاط والغيطاني"، مجلة إبداع، القاهرة، عدد٧، ١٩٩٥، ص٢٤-٣٢.

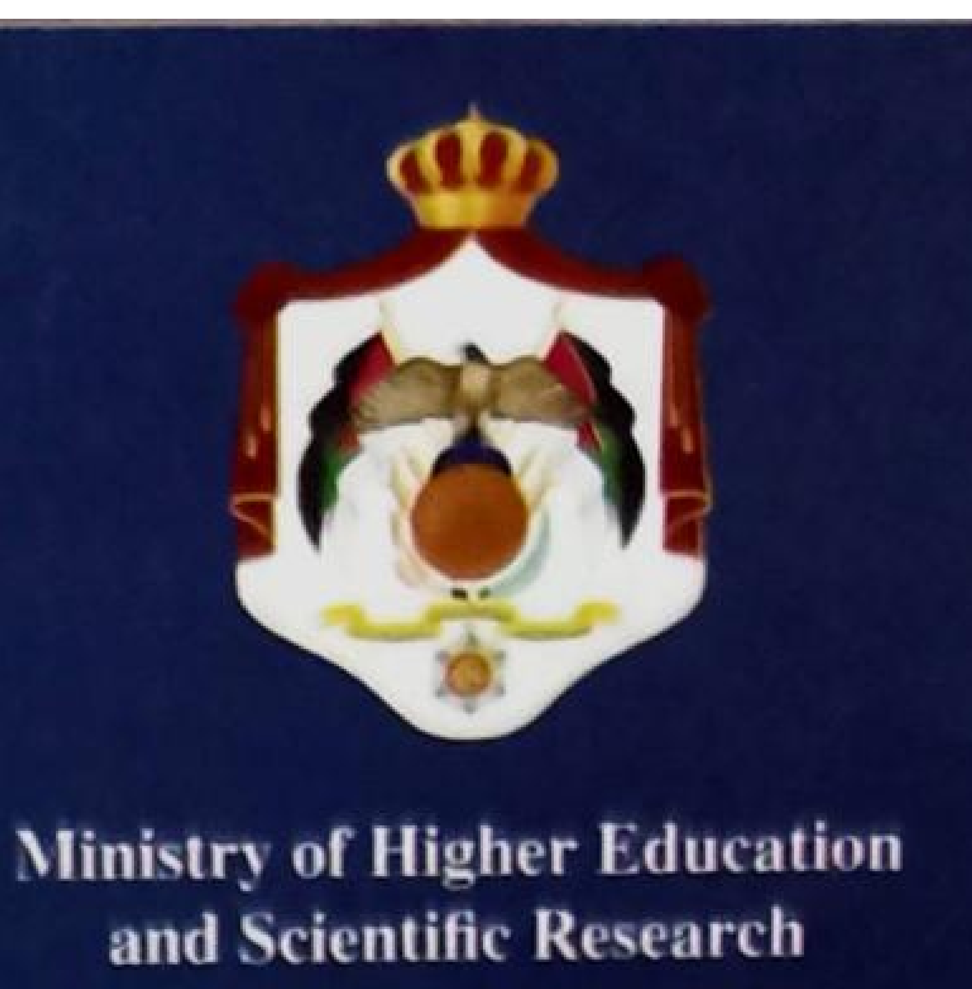
مندلاو، أ. أ. الزمن والرواية، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.

النصري، فتحي. "تشعير الحكاية في القصيدة في القصيدة السَّرديّة: سعدي يوسف نموذجًا"، حوليّات الجامعة التونسيّة، جامعة منوبة، تونس، عدد٤٤، ٢٠٠٠، ص١٣٩-١٧٣.

النعمي، حسن. "جدل العلاقة بين الشِّعر والسَّرد"، مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، عدد٧، ٢٠٠٩، ص١٧٧-١٩٢.

يقطين، سعيد. السَّرد العربيّ: مفاهيم وتجلّيات، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.





Ministry of Higher Education
and Scientific Research



Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (15), No. (4), (2019)

S. No
55

ISSN 2520-7180